28me Année — Avril 1941

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE ■ PHILOSOPHIE ■

SOMMAIRE

LOYS MASSON ..... *Le Voilier Nord*
ANDRÉ SPIRE ..... *Poésie et Musique*
ARSÈNE YERGATH ..... *Poèmes*
JEAN ORIEUX ..... *Un Arrière-neveu de Mr de Pourceaugnac*
YANETTE DELETANG-TARDIF ..... *Poèmes*
HENRI COTARD et RENÉ CERISIER ..... *Le Drame de Paul Cézanne*

CHRONIQUES

MISE AU POINT : par Jean Ballard.
A PROPOS DES JOCISTES : par Emile Novis.

NOTES — COMPTES RENDUS

LA POÉSIE : par René Bertellet.
LE THÉATRE : par Madeleine Causaërt.
LA PEINTURE : par Gabriel Bertin.
CONFÉRENCES : par J. B. — ECHOS.

MARSEILLE
DIRECTION-ADMINISTRATION
10, Cours du Vieux-Port, 10
France : Le N° : 8 fr.

PARIS : AGENCE GÉNÉRALE
LIBRAIRIE JOSÉ CORTI
11, Rue de Médicis
Etranger : 10 fr.

N° 234. 28me Année Avril 1941.

Cahiers du Sud

Tome XIX. — 1er Semestre 1941

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS R F

Le Voilier Nord

Nous appareillâmes un soir d'octobre
Aux étoiles. L'ancre râcla la coque,
Il y eut trois longs cris de la sirène
Et nous défilâmes par le travers
D'un grand vapeur aux trente-six lumières
Qui sommeillait doucement à la houle.
Puis ce fut la bouée, puis ce fut la route
Dans les écumes et les sifflements
De tout le navire tendu au vent.
L'île disparut au tournant de la lame
Les fanaux dansèrent, le mât plia,
La lune pleine monta sur l'avant
Et toute la mer fut blanche et troublante
Et tout le ciel fut mauve et se fondant ;
Il y eut des anges dans les cordages
Qui chantèrent — et nous fîmes rouler
Ce soir là nos amours à fond de cale
(Nous avions cru avoir bien oublié)

Cent jours nous fûmes entre ciel et eau
Perdus. Nos membres étaient blancs de sel.
L'on tombait lourdement dans les creux d'eau
De vagues hautes comme des maisons
Avec des coups de cloche dans les brumes
Et des désespoirs dans les calmes plats.
Le cent-unième jour, sur une terre
On débarqua — tout palmes et oiseaux
C'était pour des vivres frais et de l'eau.
Nous vécûmes dix nuits avec les femmes

De ce pays qui n'avait pas de nom;
Et nos peines d'amour se réveillèrent
Là-bas dont on ne savait pas le nom
Ah ! pourquoi pourquoi ont-elles lavé
Dans de l'eau fraîche nos membres tout blancs
De sel ? — car de nouveau l'on se souvint
De tout ce qui avait été la vie
Jusqu'à notre départ dans l'étendue.

Nous mîmes à la voile vers babord
Un soir où le ciel cuivré menaçait.
Les matelots grimpèrent dans les vergues
L'on hala doucement la vieille ancre
Déjà toute tapissée de coquilles,
Le pavillon flotta sur le grand mât
Et le bateau reprit sa route verte.
La nuit on se saoûla avec du rhum
Pour oublier l'âcre baiser des femmes
Qui avait le goût du feu sur nos lèvres
Et ce fut encore le ciel et l'eau
Et l'étendue pour trois longs mois et plus.

Nos amours nous hantaient. Nous dessinâmes
Chacun un profil aimé sur les voiles
Que la folle brise enflait doucement
Et les calmes jaunes faisaient sourire.
L'on courut, l'on courut longtemps sur l'eau
Des phosphorescences nous escortaient
Qui nous faisaient signe comme des yeux
Dans les figures placides des vagues
(Et nous nous rappelions nos fiancées).

On s'en allait vers le Nord, n'importe où,
Courant fort sur la mer anthropophage,
Doublant notre voilure quand l'amour
Dans un port nous gardait deux soirs de trop
Tout au loin vers le Nord de l'océan
Dépassant des cadavres de bateaux
Que léchait la langue agile des flots.
Et l'on dégueulait dans les étendues
Un mélange d'alcool et d'amour.
Nos baisers perdus suivaient le navire
Sur la houle verte de l'étendue
Et nos fiancées boudaient dans les voiles.

On fila cinq ans, on fila dix ans,
Il y eut dix années d'eau sous la quille
Et dix années de brise dans les voiles
Et dix années de mer dans notre histoire
Sur tous les abîmes de l'océan.
Quelques-uns flanchèrent et descendirent
Qui s'étaient découragés d'arriver
D'autres on les descendit aux requins
Qui suivaient depuis toujours le navire.
Chaque soir en haut du grand mât montait
Le capitaine découvrir le nord
Qui se cachait si bien dans les brouillards
...Un matin venteux l'on changea de voiles.

Mais n'était-ce pas de ces longs dix ans
Les mêmes escales que l'on passait
N'avait-on pas dix fois passé le nord ?
Le premier qui le dit on le crut fou,
Le second qui le crut on le pendit,
Le troisième on le jeta aux requins
Mais le quatrième on le crut enfin.
C'est vrai l'on faisait le même chemin
Depuis ces dix années sur l'océan
C'était les mêmes ports exactement
Où l'on avait mouillé dix ans avant
Dans notre voyage sur l'océan :
L'Etoile ne brillait que dans nos yeux
L'on avait suivi un rêve de plus,
C'était pour ça ces longs dix ans de route
Le Nord cherché le Nord n'existait pas.

Loys Masson.

Poésie et Musique

> Le Cinéma n'est ni la peinture, ni la sculpture... ni la musique. Il est simplement le cinéma.
>
> Elie FAURE.

Musique des mots, musique des vers, que de fois n'êtes-vous pas tombés de la bouche, de la plume des poètes sans culture technique ou d'outrecuidants esthéticiens !

Musique, mot vague, tarte à la crème de ceux qui tentent, sans vouloir se donner trop de peine, d'expliquer la nature du plaisir poétique. La musique d'un poème a-t-elle tant d'analogie avec celle de la voix chantée, des instruments ou de l'orchestre, qu'il soit légitime d'écrire que, lorsque Gœthe récitait, on pouvait saisir seize différences de hauteur dans l'intervalle d'un ton, que dans le second des vers de la *Phèdre* de Racine, il est possible de reconnaître des *intervalles de demi-ton*, ou un exemple très net d'*intervalle altéré*, qu'enfin, lorsque tel diseur récitait la tirade d'Acaste du *Misanthrope* de Molière, il la transposait en mi-bémol mineur ?

Non, certes ! Depuis les travaux de grands linguistes comme Gaston Paris, de phonéticiens comme l'Abbé Rousselot, Georges Lote, Robert de Souza, Maurice Grammont et de tant de leurs collaborateurs ou de leurs disciples, nous n'avons plus le droit d'accepter de pareilles identifications.

Sans doute, reconnaissent-ils l'existence d'une mélodie du langage, mélodie plus sensible encore dans la poésie où la force évocatrice de l'idée poétique est renforcée par la beauté communicative et suggestive des sons du langage habilement disposés. Mais leurs

---

Extrait d'un livre à paraître intitulé : *Plaisir poétique et plaisir musculaire.*

délicates analyses, décrivant l'action isolée ou associée des divers éléments de cette mélodie, interdisent désormais à la critique littéraire l'emploi d'un vocabulaire contaminé par le vocabulaire d'une discipline aussi spécifiquement différente de la discipline poétique que la musicale.

Il nous faut d'abord éliminer, avec eux, de l'étude du plaisir poétique, tout un domaine qui appartient exclusivement à la musique.

Cela paraît si évident que la question ne vaudrait pas la peine d'être abordée si des efforts retentissants n'avaient pas été faits, un peu avant 1914, « pour remédier à la dilution de la poésie dans l'expression *successiviste* lui faire perdre son caractère *monodique* unilatéral et atteindre l'ampleur polyphonique que possède la musique ». On espérait que « la présence *simultanée* de la lutte des voix de divers ordres » permettrait de traduire « toutes les passions, toutes les présences, toutes les forces de la vie et de l'univers ».

Un certain nombre d'œuvres ont été composées dans cet esprit par Henri-Martin Barzun, Fernand Divoire, Sebastien Vonol, Blaise Cendrars. Leur représentation a démontré l'impossibilité, ou du moins l'extrême difficulté de créer un plaisir esthétique par la *prononciation simultanée* de plusieurs sons du langage. C'est que la prononciation simultanée détruit la valeur significative des mots en les rendant incompréhensibles.

Il n'en reste que des sons vides de sens. Et si, accompagnée de la mimique, des jeux d'attitudes des acteurs, la simultanéité peut donner parfois une sorte d'étrange plaisir, ce n'est pas en tant que phénomène de l'ordre du langage articulé. Et d'ailleurs, pour en tirer ses pleins effets, il eût fallu posséder une connaissance des possibilités accoustiques du langage dont les simultanéistes, d'ailleurs meilleurs esthéticiens que phonéticiens, étaient loin de se douter.

C'est, au contraire, grâce à une technique beaucoup plus consciente que Madame Renaud-Thévenet, professeur au Conservatoire de Bruxelles a obtenu de son chœur *Les Renaudins*, de magnifiques effets par l'orchestration du langage parlé.

En renonçant aux excès du simultanéisme complet et n'utilisant que la simultanéité sonore des qualités, des timbres et des tessitures des voix, de leurs accords, de leurs entrelacements, de leurs contrastes, Madame Renaud-Thévenet a sauvé l'intégrité du sens. Le *Chœur des Renaudins* s'exprime soit par alternances des récitants, soit par la grande voix du chœur récitant seul, ou répondant aux récitants, ou l'entourant d'une toile de fond sonore. Basses, barytons, ténors, contraltos, sopranos, alternant ou parlant ensemble, récitant ensemble, vociférant ensemble, donnent parfois une impression de grandeur analogue à celle de certains chœurs russes. Mais toujours dans le *parlé* très rarement par les effets proprement musicaux d'une sorte de récitatif chanté. (1)

Le domaine de la polyphonie étant éliminé, étudions maintenant les divers éléments de la mélodie poétique qui se compose de sons ascendants, ou est une succession de sons ascendants et descendants ayant des durées, des intensités et des timbres différents.

Durée d'abord ! Le rythme temporel, qui joue en poésie un rôle si essentiel, s'y comporte-t-il comme la durée des musiciens ? Les expériences phonétiques ont montré que, dans le vers français, la brève, sans descendre au-dessous de 5 centièmes de seconde, oscille le plus souvent entre 10 et 20 c. s. ; que la longue oscille aux environs de 50 c. s. et dépasse rare-

---

(1) On me permettra de ne pas rappeler ici les si curieuses tentatives faites dans le même sens en Allemagne et en Suisse, notamment par Max Rheinhardt, non plus que les diverses réalisations tentées sur les drames ou les adaptations des tragédies grecques de Claudel par divers metteurs en scène et par le *Chœur* parlé de Madame Renaud Thévenet. Et là aussi, nous trouvons en Gœthe un précurseur. Romain Rolland, dans l'*Europe* du 15 août 1930 (pp. 514 et suivantes) a raconté qu'au temps où Gœthe régnait sur un petit peuple de comédiens il voulut que sa troupe fût un orchestre ou chacun se subordonne à l'ensemble et exécute sa partie ponctuellement ; et qu'au 3e Acte de la *Fiancée de Messine*, il « organisa deux chœurs antagonistes en soli, duo, trio et chœurs alternés, crescendi et décrescendi, en tenant compte des régistres des voix différentes ».

ment 75 c. s. Les analyses de sons musicaux montrent que les brèves musicales des virtuoses peuvent durer bien moins de 10 et même de 5 c. s. et que les longues peuvent durer beaucoup plus de 50 et même de 75 c. s. ; bref, que la poésie ne dispose pas de durées aussi longues, ni aussi brèves que la musique et que les écarts de durée entre les brèves et les longues d'un fragment poétique sont moins grandes que les écarts de durée entre les valeurs temporelles des notes de musique. Qu'il s'agisse de la vitesse relative des sons (tempo) ou de leur durée, la poésie est dans un climat infiniment plus tempéré que la musique.

En ce qui concerne l'*intensité*, qui est fréquemment solidaire de la durée, l'expérience montre aussi que les poètes y disposent d'écarts moins considérables que les musiciens. Quant aux intensités absolues, sans doute la poésie peut connaître dans l'ordre de la douceur, des pianissimos aussi faibles que la musique, car la voix parlée ou chuchotée peut s'étouffer, s'éteindre, à travers des mouvements qui ne sont plus guère qu'une mimique labiale, dans les mêmes quasi-silences que la mélodie musicale. Au contraire, dans les plus grands éclats de la déclamation la plus passionnée, la voix parlée, tant qu'elle n'émet pas de simples cris, mais des sons articulés, de phénomènes compréhensibles, est loin d'atteindre à l'intensité des *fortissimos* de la musique vocale ou instrumentale.

Ici il est inutile de donner des mesures précises qui n'auraient guère plus de valeur démonstrative que la simple observation sur nous-mêmes ou sur les autres à l'aide de nos sens attentifs. Il suffit d'avoir entendu les sons déchirants de certains cuivres ou de certaines notes de la voix chantée, d'avoir vu les efforts de tension ou d'émission faits par la bouche, les muscles du thorax ou du cou de certains chanteurs, pour se rendre compte que la mélodie musicale exige des dépenses de force vitale, dispose d'*intensités-travail* plus fortes et par suite, d'écarts plus grands d'intensité que la poésie.

Ce seront au contraire, quelques exemples de mesures précises qui, en matière de *hauteur* nous éclairera le mieux sur les différences essentielles de la musique et de la poésie, qu'il s'agisse soit des sons fondamentaux, accompagnant l'émission des phénomènes, soit des harmoniques caractéristiques de leurs timbres.

Dans la mélodie musicale, qui est une succession de sons ascendants et descendants, ayant entre eux des rapports déterminés et gradués, ces rapports sont fonction du son fondamental, qui, d'ailleurs toujours accompagné d'harmoniques, correspond aux diverses fréquences vibratoires d'une échelle musicale déterminée.

C'est ainsi que sont fixées, d'une manière toute conventionnelle d'ailleurs, les notes de notre gamme occidentale.

Quand ces notes sont chantées ou jouées par des voix ou par des instruments, elles sont accompagnées en outre de *résonnances caractéristiques* propres à chaque instrument à chaque voix, et qui en constituent le *timbre*.

Or les phénomènes isolés ou combinés en syllabes ne changent pas de nature, un A ne devient par un O ou un E, en même temps que se modifie le son fondamental sur lequel ils sont émis, tandis que c'est justement à raison des modifications de cette hauteur musicale fondamentale qu'un ut n'est pas un ré ou un mi, qu'un ut 1 n'est pas un ut 2, un ut 3 etc...

La preuve en est que les chanteurs font des exercices sur A, O, Ou, etc... en montant ou baissant la voix sur chacune de ces voyelles. Et, dans certaines limites qui seront indiquées plus loin, la différence de hauteur laisse à chaque phénomène son individualité reconnaissable à l'audition.

Chaque phonème n'est donc pas une note, mais une sorte d'instrument, et comme on a dit de concert, et le langage lui-même un orchestre disposant de très nombreuses variétés de timbres dont d'ailleurs aucune langue n'utilise guère qu'une soixantaine, timbres sur lesquels la voix peut émettre des sons ascendants ou descendants. C'est justement par ces montées et ces descentes de la voix parlée qu'est constituée l'intonation, l'un des éléments essentiels des figures rythmiques que l'on a défini « une relation d'inégalité entre les durées, les intervalles et les intensités ou les acuités d'une série de faits ».

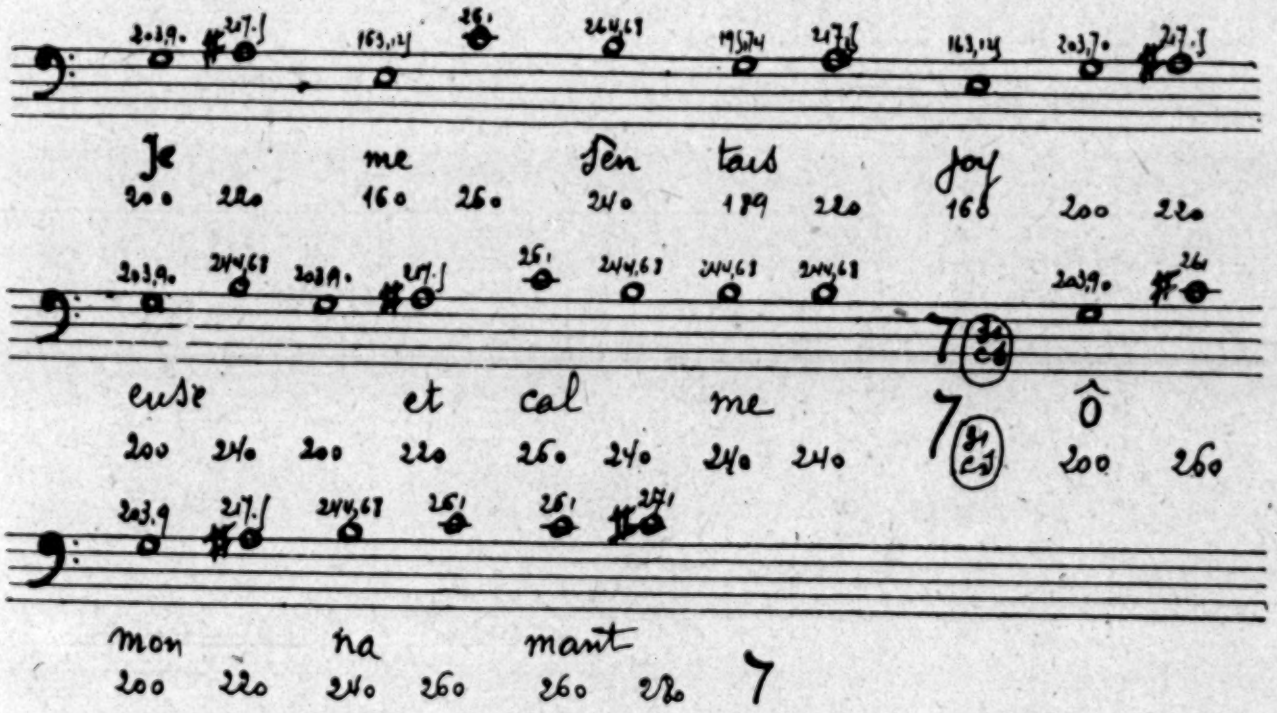
Mais ces montées et ces descentes de la voix parlée, tout en étant des sons musicaux, sont-elles comparables aux degrés des échelles fixes, de la musique occidentale, ou, pour parler plus simplement, peuvent-

elles légitimement être assimilées à des notes musicales de notre gamme tempérée ?

Examinons les hauteurs des douze syllabes de ce vers d'*Hernani* (Acte V, Scène 4).

Je me sentais joyeuse et calme ô mon amant,

Sous chacune des syllabes inscrivons le nombre des vibrations simples à la seconde (fréquences). Au-dessus de chaque syllabe inscrivons, abstraction faite de sa valeur de durée, la note de musique dont le nombre de vibrations se rapproche le plus du nombre de vibrations de la voix parlée, et au-dessus de chacune de ces notes le nombre des vibrations auxquelles elle correspond d'après le diapason des physiciens français.



De cette figure il résulte que, sur presque toutes les syllabes le son phonétique a glissé, oscillé en quelque sorte entre des points extrêmes dont une analyse plus détaillée pourrait donner tous les intermédiaires. Chaque syllabe est donc une sorte d'ondulation, de modulation continue au cours de laquelle la voix parlée modifie ses hauteurs « selon les variations insensibles, extrêmement nuancées, sans qu'il y ait passage subit d'un ton à l'autre ».

Au contraire les notes des musiciens sont des notes tenues dont la hauteur doit rester ou tend à rester constante. Si, chez le chanteur moyen, ou l'amateur, la note « émise est une approximation rectifiée aussi rapidement que possible, souvent assez vite pour que le chanteur seul s'en aperçoive... les chanteurs pro-

fessionnels... attaquent toujours d'emblée, sans hésitation et sans avoir besoin de rectifier, la note juste ». Et quand parfois, pour des raisons techniques ou esthétiques, le chanteur pose sa voix un peu au-dessous et la laisse monter un peu au-dessus du point indiqué par la partition, la voix tend vers un point de repère fixe sur lequel elle se tient pendant une certaine durée. On voit donc que, non seulement les sons phonétiques ne sont pas des sons tenus comme les notes des musiciens, mais qu'il est même abusif de leur donner le nom de notes. En effet, notre exemple montre que sur 26 sons notés, il n'y en a que 5 qui correspondent, à une vibration près, à ut 2 (261 v. s.). La hauteur des autres représente avec les notes de la gamme des différences de 2, 5; 3, 125; 3, 90; 4, 68; 6, 75; et 9 v.s.

Ainsi, entre les notes de la gamme tempérée et les sons du langage parlé, il n'y a pas d'identité, mais seulement voisinage, avec une assez large marge de différenciation. Sauf dans les cas tout à fait fortuits, aucune des fréquences de la voix parlée n'est celle d'un *ut*, d'un *ré*, d'un *mi* juste, etc. n'est celle d'une des notes de la gamme tempérée ou de ses altérations.

Voilà sans doute la raison pourquoi, tandis que le récitatif, absorbant la parole dans la musique, tout en s'efforçant de respecter les lois de l'articulation, arrive à produire — par exemple dans Monteverde, ou Gluck — des effets sublimes, la déclamation accompagnée de musique produit si souvent des effets déplaisants, pénibles ou monstrueux comme dans le *Cygne*, de Sully Prudhomme, déclamé sur la musique du *Cygne* de Saint-Saens ; les portamentos de Mounet Sully déclamant le *Manfred* de Byron sur la musique de Schumann, le psaume récité, cependant avec tant de grandeur par Jacques Copeau, sur la musique du *Roi David* de Honegger. Malentendus artistiques entre des phénomènes de nature trop différente, analogues à ces malentendus physiques ou intellectuels qui opposent des êtres trop dissemblables par la qualité de l'âme, de la culture.

Une étude analogue des hauteurs des harmoniques qui donnent leurs caractères aux timbres phonétiques ou phonèmes, hauteurs caractéristiques, grâce auxquelles un A est un A et non un E ni un I ni un O etc.,

montrerait qu'entre ces hauteurs caractéristiques et les timbres des musiciens notés en degrés de la gamme tempérée, il y a des différences en plus et en moins, qui s'échelonnent entre un peu moins de 4 v. s. et 96 v. s. Différences de vibrations sensibles à l'oreille, car ainsi que l'a montré Robert de Souza; « quelques centièmes de seconde suffisent à émouvoir la sensibilité auditive et quelques harmoniques en plus ou en moins dans la vibration ».

En résumé, aucune des fréquences des sons fondamentaux ou des notes caractéristiques des timbres de la voix parlée ne se confond avec celles des degrés de notre gamme. Aucune des fractions qui expriment les rapports (les intervalles) des sons musicaux entre eux n'est valable à la fois pour les sons de la gamme musicale et ceux de la gamme phonétique. Sauf dans des cas tout à fait fortuits, il n'y a pas un son du langage parlé ou déclamé qui corresponde à un do ou un ré ou à aucune note, altérée ou non, de la gamme musicale. De sorte que Robert de Souza et Joseph Baruzzi ont raison de dire que « toute transcription phonétique par la notation de notre système de musique, ainsi qu'on la pratique souvent, fausse les intervalles naturels de la parole. Ceux des timbres très espacés comme ceux des intonations très rapprochées », et « qu'il n'y a nulle analogie entre la note et la lettre dans la syllabe, la syllabe dans le mot, le mot dans la phrase ».

La décamation poétique joue sur des tessitures et entre des sons à la fois moins précis et moins éloignés les uns des autres, que la méthode musicale. Les musiciens ont la ressource, eux, de jouer entre des hauteurs de sons très différenciés et très variés.

La déclamation poétique ne connaît aucun des groupements analogues aux divers *modes* de la musique *tonale*, qu'a connus l'antiquité, le Moyen-Age et que connaissent les temps modernes, ou du moins ses modulations traversent des modes indéterminés et variés. Atonales, amodales ou panchromatiques, les modulations de la voix ne permettent pas moins aux diseurs de montrer leur maîtrise et de donner aux auditeurs un plaisir qui, s'il est moins puissant ou moins riche que celui que peut donner la musique, est cependant un plaisir d'ordre mélodique et fort subtil, à cause de l'extrême finesse et de l'imprévisi-

bilité des glissements et des *portamentos* de sons ascendants ou descendants qui, à la différence de la mélodie musicale, n'ont pas entre eux des rapports déterminés et gradués. « Il y a, dit G. Lote, une beauté certaine dans les modulations du langage, dans le passage des notes graves aux notes aigües : c'est là qu'on peut apprécier toute la souplesse de l'organe et aussi toute son étendue, cet organe est essentiellement un muscle de travail, tour à tour déployant ou modérant son effort selon le but qu'il se propose et l'effet qu'il veut produire. »

Mais, ici, l'exécutant ne se trouve pas guidé par le poète d'une manière aussi stricte que le chanteur ou l'instrumentiste par le compositeur. Aucun signe *conventionnel spécial* ne lui indique les intonations, les modulations, les inflexions de sa voix, les mouvements du muscle en travail à l'aide duquel il doit nous transmettre les mouvements de l'âme du poète. Il n'y a guère que la nature des timbres des phonèmes qui, correspondant à certaines ouvertures ou resserrements des organes laryngo-buccaux par lesquels sont produites des résonances aigües, graves ou moyennes, puisse lui suggérer certaines directions de sonorités. Mais cela n'est qu'un des éléments de la mélodie poétique et d'ailleurs est tellement lié au sens que, s'il n'est pas juste de croire, comme le pensait Jean-Jacques Rousseau, que le diseur se trouve dans un continuel *ad libitum*, on ne se trompe pas en affirmant qu'en matière de poésie, il n'est guidé que par le contenu du texte, l'intelligence qu'il en sait prendre, son habileté professionnelle et les possibilités de sa voix.

Mais le poète, lui, quand il compose son poème, qui comme toute parole un peu animée dessine une mélodie, peut-il faire subir aux mots un traitement analogue à celui que fait subir à la matière purement sonore le compositeur pour qui la musique, libre épanchement du sentiment, provoque l'émotion d'une façon directe, en se transformant de nouveau chez l'exécutant comme chez l'auditeur et par le secours de l'entendement, en sentiment ?

C'est ici que nous arrivons au bord de l'immense fossé qui sépare la composition musicale de la composition poétique.

L'esprit du compositeur ne joue pas sur autre chose que des sons. Le compositeur vit dans un monde de sonorités. Il ne pense que par sons, il n'entend, ne voit, ne touche que des sons, des combinaisons de

sons. En tâtonnant et dans l'angoisse ou le bonheur de la réussite, il ne cherche que l'équilibre subtil et indivisible de hauteurs, de durées, d'intensités et de timbres. C'est par des sons et par eux seuls qu'il crée ces ensembles de sensations, de sentiments, d'émotions, de mouvements du corps et de l'âme par lesquels il agit directement sur nous et qui, pour certaines natures tiennent lieu d'émotion religieuse, parfois leur donnant l'impression d'existence, de la présence, du contact même, de quelque chose qui serait Dieu.

Au contraire, où s'exerce la liberté du poète ? Cherche-t-il tout d'abord, uniquement, ces subtiles combinaisons rythmiques et mélodiques, en vue de communiquer l'état privilégié où il se trouve au moment de ce que l'on appelle l'inspiration. Non, il pense à *ce qu'il a à dire*. En d'autres termes, son premier effort porte sur la recherche de *sens*, sur la valeur *significative* des mots, non pas seulement sur leur sonorité, Et cet effort, que met-il en jeu, sinon ce que nous avons l'usage de nommer *entendement* ? Qu'on prenne ce mot non dans son sens technique, ni même pour le synonyme d'*intelligence* au sens que lui ont donné les *intuitionistes* pour le déconsidérer. Prenons-le simplement dans le sens de ce don merveilleux qui a permis aux hommes d'inventer, de perfectionner des langages et d'ajouter toutes les ressources de précision et de finesse de la mimique articulatoire aux moyens de communication trop généraux, trop peu différenciés du geste, du cri et du chant.

Ces mots chargés par les siècles de puissance évocatoire, qui ont le pouvoir de faire renaître en nous, de manière plus ou moins intense, tout ce que par l'intermédiaire d'un, de plusieurs ou de tous nos sens nous avons éprouvé au contact du monde des choses, des êtres, des idées, voilà la matière première de la poésie. Et tout les travaux de phonéticiens et des psychologues du langage nous ont montré que c'est le *sens* des mots qui dessine les courbes de notre rythme en commande les dépressions ou les sommets. C'est *le sens des mots* qui, en français, est *générateur du rythme*. C'est leur sens que le rythme bat en nous, danse en nous ; *le rythme, mime, image corporelle de l'état effectif* où nous plonge le contenu sensible ou intellectuel des mots.

A pensée discursive, ou logique, ou obscure, ou raffinée ou mondaine prononcée du bout des lèvres, rythme faible. A pensée passionnée, violente, rythme puissant. Quel que soit le nombre de syllabes, pourvu qu'elles puissent se grouper en trois ou quatre pieds de deux, trois et le plus souvent de quatre syllabes,

le vers, qu'il soit ou non rimé, allitéré, assonancé, dès que l'émotion s'empare du poète, le rythme naît. *Pas de sens, pas de rythme,* donc pas de poésie. Ici apparaît ce qu'il y a d'insuffisant dans la formule célèbre de Verlaine : *De la musique avant toute chose.* La poésie « avant tout musique » serait une chose bien misérable à côté de l'océan de la musique, de la véritable musique. Misérable, à vrai dire inexistante. Non ! *de l'émotion avant toute chose.* Toutes les haines, les amours, les admirations, les grandeurs et les bassesses passionnelles de l'homme. Et si les théoriciens de la poésie pure ont apporté quelque chose de neuf au milieu du fatras de leurs affirmations et du vide de leurs controverses, c'est que la poésie pure, ou non pure, la poésie tout court est, non pas au premier chef *une manière de chanter, mais une manière spéciale de penser.*

En somme, à la différence de la mélodie musicale dont la matière première c'est les sons, comme le marbre est la matière première d'une statue qu'il faut ensuite y découvrir et sculpter, la matière propre de la poésie est un complexe *sens-sonorité* dont le second élément est dans une telle dépendance de l'autre qu'il en naît par une sorte de nécessité interne, comme s'il suffisait au statuaire de choisir le marbre pour que, sans le jeu du marteau et du ciseau, il en surgisse un corps largement ébauché.

Le poète n'a donc qu'à laisser le sens de son poème lui indiquer les montées ou les descentes des sons qu'il utilisera. Il n'a qu'à le laisser ordonner en quelque sorte spontanément le dessin de sa mélodie verbale et *ce dessin vaudra ce que vaut la qualité à la fois significative et passionnelle de son poème,* puisque le jeu *des durées, des intensités, des hauteurs, des timbres,* dépend de *l'importance grammaticale et expressive du sens.*

Toute pensée vraiment poétique se met à chanter d'elle-même, à moins que le poète ne soit assez maladroit pour l'empêcher de chanter. Car la langue lui tend toutes sortes de pièges, dresse devant lui des centaines de petits obsacles qui peuvent bouleverser le rythme de la mélodie à laquelle tend naturellement son poème. Elle peut attirer une idée poétique large, noble, vers une forme sautillante, ou boiteuse, une idée brusque ou rapide vers une forme fluide ou lente, une idée douce, aimable ou tendre, vers une forme rocailleuse ou abrupte, bref, faire sombrer dans le contresens ou le ridicule, un poète inspiré, mais négligent ou maladroit ou techniquement mal exercé.

André Spire.

Poèmes

Ami songe ce soir
Aux portes l'une après l'autre interminablement
[ouvertes
Par les longues mains de la mémoire,
Sur le vide brûlant d'un soleil sans pitié.
Que de bagues scintillent.
Le sable avait enseveli les paupières,
Un azur implacable descendait sans promesses.
Il y avait fête pour les enfants.
Sous le dôme obscur de notre exil
Nous pouvions bien changer l'horloge du cœur
Pour assister à la fête,
Laquer avec l'azur nos vêtements cendrés de poussière.
Je portais sur moi mon acte de naissance
Et dans mon sang grondait un fleuve
Et sous mes tempes battait la fièvre.
Mais nous voilà loin avec les arbres de la route
Comme avec des croix dressées à nos rêves.
La main dans la main nous sommes partis sanglotant
Et sur la terre pour nous s'élèvent d'autres dômes
[d'exil.

Tu me restes, refuge éternel,
Enfance dont je suis l'enfant malgré l'âge,
Malgré que tout espoir soit vide
Comme un coquillage du désert,
Malgré que tout rêve soit sans lendemain
Comme le noyau d'un fruit
Jeté sur un sol aride.

La chose morte est notre lien
L'être exilé de ce monde est entre nous
Comme un miroir céleste où ton âme se réfléchit.
Je ne peux te détacher des visages d'autrefois,
Les voix rieuses qui se sont tues,
Les belles fleurs cueillies dans la nuit,
Les jeux si lointains, si lointains, du désir
Recomposent encore ta légende.
Rien n'est détruit en toi,
Ta maison est bâtie sur les arbres
D'un immortel printemps.
Et tu es là vibrante comme une harpe
Sous les pluies porteuses de douces tristesses,
Tu es là, sur la route blanche de la vie,
Berceau si proche de la tombe,
Enfance, mon éternel refuge.

La terre ne dore plus que des fruits de mort,
Un homme sans mémoire, sans yeux ni rêves,
Avec ses mains de délivrance est resté seul;
Et les oiseaux sont venus boire la pluie chaude
Dans le creux de ses épaules.
Il marche, Il est nu, Il gémit.
Les pieds meurtris par les orties
Il ne mesure plus le temps;
Il verse une poignée de sable sur ses paupières coupées
Comme pour accomplir un rite
Où le sommeil intervient avec sa dorure nocturne.
Telles ces images peintes sur les portes d'ébène
Il retrouve dans les choses le calme d'agonie
Et reste loin, plus loin que les nuages sur les mers,
Loin des apparitions lucides,
Pour écouter battre son cœur et savoir
Si la vie est aussi dans les ronces du chemin,
Si la vie attend encore frémissante
Dans les grandes rivières broyeuses d'azur.

Arsène YERGATH.

Un arrière-neveu de M. de Pourceaugnac

Sbrigani. — Personne de qualité.
M. de Pourceaugnac. — Oui. Gentilhomme limousin.

MOLIERE.

(*M. de Pourceaugnac*, A. I, s. v).

A Saint-Glangeas, à l'Hôtel de la Belle Hure, on me parle souvent du château. Il doit être quelque part, mais je ne l'ai jamais vu. Est-il si bien caché ? On m'a dit qu'il était sur la place, derrière les arbres du foirail. Mais ils sont si grands, si verts, si touffus... ! J'avais pensé que c'était la forêt qui s'avançait ainsi familièrement, jusqu'au cœur du village. On aime les arbres en Limousin, ils y sont si beaux !... Ils cachent les châteaux.

Et s'il était « historique » ?... Bigre, faut se renseigner, de quoi aurait-on l'air ?

Mon hôtesse s'écrie : « Le voici ! »

— Qui ?

— Mais Monsieur le Comte, voyons ! »

Et je me dis : « Monsieur le Comte ne peut sortir que du château. »

Le voici, en effet. Il quitte l'ombre des arbres. Et, comme tous les jours, à midi, il traverse la Place... la place que laissent devant la mairie, des voisins qui s'étalent ! la cour de l'école, les arbres, le garagiste et son cimetière d'autos, ses ferrailles, ses châssis rouillés, ses bidons vides, et il faut compter avec le parc à bestiaux pour les jours de foire. Par terre, de larges tartes brunes, ô bétail ! La place de la Mairie devient plus étroite chaque année et plus encombrée ; mais M. le Comte ne voit rien.

Il traverse la Place en sautillant sur la pointe de

ses bottines à tiges de drap mastic. Quand il passe dans un courant d'air, il porte la main à son chapeau « Cronstadt » beige. Il vient en trottinant prendre son déjeuner à la « Belle Hure ».

Nous déjeunerons ensemble.

De tournure, il paraît avoir vingt-cinq ans. Il est petit, frêle et droit. Très ajusté, le pas vif. Sa tête fine va et vient, à droite, à gauche, rapidement. Il veut tout voir, dirait-on. En fait, il ne regarde rien ; c'est un tic. Un tic d'oiseau.

« Il a quatre-vingts ans », dit l'hôtesse. C'est possible. De près, son visage est ridé, certes, mais frais et coloré. L'œil gris reste vif sous des sourcils drus, mais les paupières battent sans cesse et le regard fuit de tous côtés comme s'il cherchait quelque chose. C'est un peu fatigant. Mais le teint est si sain, sa joue si fraîche et toute sa physionomie si bien dessinée pour sourire que son visage est fort agréable — encore qu'un nez très mince et fort long lui donne une netteté un peu coupante et enlève toute vraie douceur à son sourire. Il en reste une impression de grâce narquoise, et, on devine je ne sais quelle tension qui ne demande qu'un prétexte pour laisser jaillir des sarcasmes polis.

Il est, ma foi, fort alerte. Quatre-vingts ans ? C'est possible. Il n'a plus d'âge.

*
**

> *M. de Pourceaugnac.* — Il ne faut point tant de façons vous dis-je, et je suis homme à me contenter de l'ordinaire.
>
> MOLIERE.

Au restaurant, nous sommes seuls. Personne ne s'arrête ici. Quand il vient un commis-voyageur, on le met à la table d'hôte. La patronne nous présente : « Monsieur le Comte de Puyssardeix ».

Il parle aussitôt.

— Vous avez, Monsieur, un métier que j'ignorais. Comme c'est étrange tous ces emplois qu'ont les gens!

— Je pense, Monsieur, que vous voulez dire que la plupart sont ridicules.

— Mais oui, Monsieur, c'est ce que je voulais dire!

Comment peut-on se plier toute sa vie à une même tâche ? à un rôle, à un seul, sans être ridicule ? C'est une comédie, une vraie comédie ! Ah ! Ah !

— J'entends bien que votre idéal pour un homme bien élevé, propre-à-tout, doué pour tout, est de ne s'astreindre jamais à ne jouer qu'un seul rôle qui l'ennuiera un beau jour. Il sera médiocre, et ridicule — à ses propres yeux peut-être — mais enfin, Monsieur, propre à tout, peut aussi se dire « propre à rien »...

— Ah ! on ne sait plus comprendre ces choses ! De l'aisance ! du naturel ! toucher à chaque chose, ne s'attarder à aucune ! Ces « spécialités » d'aujourd'hui sont le fait d'esprits besogneux, appliqués et serviles. Hélas ! Je n'osais ajouter: « Par conséquent ».

Banalités. Je lui parle de Madame de Plassagnac de la Roudie qu'il doit connaître. Exclamations. Gestes. Joie. « La voix du sang, pensais-je ».

— Mais, cher Monsieur, vous êtes un ami ! Elle vous a parlé de moi ? Non ? Est-elle folle ? Mais Monsieur, nous nous connaissons depuis... depuis le déluge ! Nous cousinons étroitement, mais nous ne nous voyons guère. Je vis très à l'écart. » Il sourit, son regard devint vague, il continua :

« Je suis tel, que vous me voyez, le dernier indigent de cette commune. Il me fallait une place de choix : Je l'ai. Ou le premier ou le dernier. J'ai été l'un, je suis l'autre. Essentiel, cher Monsieur, tenir sa place ! Les hiérarchies se renversent, mais il est bon qu'elles subsistent, même les jambes en l'air ! ça prouve qu'elles sont là !

« Vous me voyez à cette table comme tous les jours — j'y suis par charité ! On me nourrit depuis des années, et jusqu'à la fin, Julienne qui nous sert, mettra mon couvert : toujours le même, à la même place. Chaque mercredi on m'entendra crier : « Julienne, vous me fatiguez ! Vous savez bien que je ne supporte pas les choux ! » Et elle reviendra dans la salle, avec un plat, en disant : Pourquoi Monsieur le Comte s'emporte-t-il ? Nous avons mis quelques pommes de terre pour lui. »

« Cette vie est remplie d'agréments. Je ne pense jamais à moi. La plupart des gens croient qu'ils pensent à eux, mais non ! Ils ne pensent qu'à leurs be-

soins — des besoins ? voyez-vous ça ! Ils ont des besoins ! C'est, ma foi, fort différent. Qu'en pensez-vous ? Et quels besoins ! Ah ! Ah !... les malhonnêtes !

« Cette famille d'hôteliers est insupportable. Ils ont des manières atroces, mais sans eux je serais à l'hospice. Ça mange à toute heure, jamais ça n'est lavé à fond, mais pour moi ils sont charmants. Non ! pas charmants ! pas charmantes ! Comment dirai-je... Euh... tenez, gentils ! Gentils ! Vous savez avec des attentions, comme celles des pommes de terre. Et pourquoi ? Parce que mon père leur a évité une saisie. Je ne sais quand, ni comment. Cela ne vous intéresse pas plus que moi. Enfin, mon père a fait le bien et j'en suis récompensé. C'est ridicule.

« Mon père faisait le bien par inadvertance — comme tout, du reste. Il nous a ruiné par inadvertance. Il est mort à la chasse. Cette fois, la négligence vint de son valet qui lui lâcha en plein visage deux cartouches de chevrotines. La laisse d'un chien s'était prise dans les gachettes, paraît-il. Vous savez, les chiens, le valet, les maîtres, à la chasse, ça tire à hue et à dia. Nous n'avons pas voulu en savoir davantage. Enfin mon père est mort, ah ! Monsieur, sur le coup : raide mort ! Ma mère nous racontait souvent l'histoire, à ma sœur et à moi, pour me dégoûter de la chasse qui était à son avis un plaisir coûteux.

« Je n'avais pas quatre ans lors de cet accident. A ma majorité, les débris de la succession, je les eus, Monsieur, embellis, fort embellis ! Ma mère n'avait qu'une passion : le linge d'Eglise. Ça n'est jamais ruineux, n'est-ce pas ? C'était une personne d'un grand bon sens. Elle savait que toute femme doit avoir une fantaisie, elle choisit celle-là, qui n'était pas coûteuse et qui était morale. C'était parfait.

« Quand Badinguet envoya un sous-préfet à Rochechouart, elle l'invita. Ce fut une espèce de révolution dans la famille, et l'Empire tomba avant que la paix fût revenue. Mais le sous-Préfet qui était une créature de Morny, fit obtenir à ma mère une superbe concession en Algérie — celle qui m'a permis de « faire » un magnifique printemps à Londres la première année de mon mariage. Ma mère l'avait acquise avec quelques dîners dans un salon humide. Je l'ai dépensée en une

année dans les meilleurs endroits de Londres. Quelle belle affaire ! Elle ne fut jamais renouvelée. Je ne regrette rien, que les mille louis que d'Uzès m'a fait donner à son fameux Général. C'était grotesque ! Et c'est mon seul geste politique... Peu encourageant, n'est-ce pas ?

« De telles affaires, chez nous, Cher Monsieur, il n'y a que les femmes qui les font. Dans une famille, il faut une femme comme ma mère par génération, sinon.. regardez-moi ! Je mange aujourd'hui le pain de ces braves gens : c'est grotesque, Monsieur, grotesque cette situation. Parfois, j'en souris tout seul, à cette table, et Juliette qui me voit, sourit aussi, car elle pense que son service m'agrée. C'est là mon pourboire; je souris d'autre chose : elle est contente ! Fausse monnaie, Monsieur, fausse monnaie ! Et laquelle ! Le sourire d'un vieillard qui pense à autre chose ! C'est grotesque, diablement grotesque ! »

Et soudain, il se dressa sur son siège comme un jouet mécanique et me tendant la main, il criait d'une voix de fausset : « Cher Monsieur, je vous rends à vos travaux ! Vous verrez la vieille Plassagnac. Je suis à ses pieds, dites-le lui, je vous prie. » Et plus bas : « Dites lui que j'ai encore l'œil vif, vous m'obligerez... Si ! Si !... dites-le lui, elle a toujours prétendu que je serai terrassé à soixante ans par la paralysie ! Ah ! pauvre sotte ! Les nourrissons qu'elle a recueillis lors de mes soixante ans vont avoir vingt ans, et je suis là ! »

— Plaît-il ?

— Quoi, vous ne savez pas ? Vous ne savez pas comment Plassagnac flambe ses derniers louis ? Allons, Adieu ! et venez me voir, apportez-moi les nouvelles de chez ma cousine. Vous me les direz. Venez les mercredis, tous les mercredis, ma blanchisseuse fait bouillir ma théïère. Personne ne vient, mais venez vous, venez ! »

Il partit en sautillant vers la porte. Comme il passait près d'une table couverte de journaux et de papiers, il ouvrit un sous-main et prit des feuilles de papier à lettres, en criant : « Julienne ! Je prends du papier. » Et elle répondit de la cuisine : « Il est à vous, Monsieur le Comte ! » Il avait son joli sourire narquois et il me dit en sortant : « Vous entendez ?

Nous nous tenons, ici, nous nous tenons ! » — Plus satisfait de l'honnête langage de la servante que de tous les repas qu'elle lui avait servis.

⁂

Je vous demande de ne me traiter qu'en ami.

M. de Pourceaugnac.
(ACTE 1 - SCENE 10)

MOLIERE

Quelques semaines plus tard, je repassais par St-Glangeas. Je n'avais oublié ni M. le Comte, ni son invitation.

Il m'avait montré le chemin. Je trouvai mon hôte installé dans le pavillon du concierge de son château, son château vendu ! C'était étroit, pauvre et froid, à peine meublé par des tables de paysans, des coffres et des bancs de bois. Tout cela très limousin, je veux dire sans style, lourd, fait pour servir et non pour plaire. Le petit peuple ici, n'a pas eu de mobilier. Seuls luxes de l'endroit, un piano droit, qu'on distinguait à peine, à contre-jour, un beau feu de chêne dans la cheminée qui faisait luire la théière d'argent, enfin le maître du lieu dont le linge était impeccable, vieux et reprisé grossièrement mais d'une tenue, d'une blancheur surprenantes. Lui, sa théière, son feu et une présence de femme qu'on devinait à quelques riens : l'atmosphère y était, Monsieur le Comte recevait ! C'était parfait. On était chez soi.

Le sol, en dalles de schiste, glacial et sombre, les chaises de paille, les murs mal crépis, sentaient le dénuement, mais les flammes du foyer montaient chaudes et claires, la théière brillait et une vapeur de thé s'en dégageait doucement comme d'un brûle-parfum. Les tasses attendaient sur la table jonchée de papiers. Toute la clarté de l'étroite pièce semblait rayonner du plastron éblouissant. Toute l'élégance, toute la politesse du monde semblaient réunies en sa personne : dans le port de sa tête fière et insouciante, sur ces traits vifs où se jouait le sourire narquois éclairé par son regard mobile et un peu pointu.

Il était vraiment tel qu'il avait dû toujours être. Aussi naturel qu'au temps où la concession d'Algérie faisait couler entre ses mains les louis d'or.

Je lui donnai quelques nouvelles de Mme de Plassagnac. Il s'en moqua de nouveau et reparla de lui. Il me présenta son logis :

« Voilà où je vis. On m'ignore. On m'y tolère. On attend que je débarrasse cette loge. Qui est-ce ?... Un certain Bertrand, le propriétaire actuel. C'est un marchand de Paris : il ne vient jamais. Il a acheté ça sur la foi d'une agence et d'une photographie. Ah ! les tours ! en photographie ! ça les grise, ces gros lurons ! Allons voir ça, voulez-vous ? »

« Ça », c'est le château. Il est sinistre.

En hiver, ces vieilles demeures du Limousin sont inhabitables et d'une tristesse à vous faire rêver chaque nuit « l'affaire Lafarge ». La pierre y est pour beaucoup, elle est brune, comme rouilleuse et toujours humide. On l'emploie par plaques inégales, elle est dure, cassante, ne se prête à aucune ornementation. Le mortier y prend mal : les murs sont souvent à vif, leur couleur sombre est rébarbative et les bâtiments ont l'air inachevés.

Le château est à flanc de côteau. Il reste quelques tours inégales en hauteur, agglomérées dans de gros bâtiments sans style, couverts d'amples toitures d'un beau brun rougeâtre, à reflets violets ou verts quand il y a des mousses. Et quelle pente ! Quelle hauteur de toits ! Comme des nefs d'église ils ont des tuiles plates en forme d'écailles et sont percés de lucarnes : je pense aux greniers qu'il doit y avoir, moi qui ai toujours aimé les grands greniers ! C'est le meilleur de l'architecture : avec les chapeaux pointus des tours, c'est d'un effet un peu rustique, mais noble et solide. C'est bien.

Les façades ont dû être refaites du temps de M. Thiers. Je suppose que la dame qui avait beaucoup de bon sens et des idées personnelles sur le linge d'église, a porté également son génie domestique dans l'architecture, hélas ! Mais elle a respecté les arbres. La forêt, à peine civilisée, s'avance tout près du château. De longues allées de châtaigniers gigantesques, de chênes, de tilleuls s'enfoncent dans la fûtaie. Mais la vue est vite arrêtée par le relief du sol. Parfois les al-

lées vont en montant et elles s'ouvrent sur le ciel. Ce sont les plus belles. Parfois elles descendent et se perdent dans les taillis, sans perspective.

Le château est cerné — et de très près — par de vieux sapins, des cèdres et d'autres conifères dont le feuillage noirâtre assombrit encore les abords de cette demeure dont les murs verdis par l'humidité sur de longues traînées, baignent dans les flaques d'eau croupissante, alimentées par les gouttières. Les eaux ne peuvent ni s'écouler, ni s'infiltrer dans un sol de granit sur lequel il pleut dix mois par an.

Devant la façade principale s'étend le « Parterre » : une pelouse, une charmille jaunie et desséchée par l'hiver, une pièce d'eau carrée, trop petite. De tous côtés l'eau s'avance jusqu'au seuil des perrons, et les arbres, le lierre, l'herbe, d'année en année, s'approchent des murs, les frôlent, les lèchent, s'accrochent à eux, les sapent et entretiennent cette terrible humidité qui finit par dissoudre les murailles.

Au loin, par-delà les premiers taillis qui descendent au fond du vallon, le Limousin ! Les prés verts, ses bois tristes et grands, un étang ovale et lourd, puis ses taillis, déjà touchés par un printemps incertain et tardif, perdent leur teinte grise et brune. La pointe des branches est affectée d'une inflammation pourpre: on y devine la fièvre des bourgeons en gésine, l'éclosion timide des semaines qui viennent. Seule impression de joie ! — et encore faut-il la chercher là-bas, sous forme de promesse.

A l'horizon tout se noie dans une buée bleuâtre où le regard s'attarde et s'attendrit.

Nous revenons au coin du feu.

Le coup et mélancolique sur ces biens perdus, la larme écrasée furtivement en évoquant les « chers disparus » ou l'étranger installé sous ce toit ? Non, pas l'ombre d'un regret. M. le Comte avait froid aux pieds. Il se moquait de sa vieillesse et de cette incommodité qu'il n'avait jamais connue, disait-il : « Dans une constitution médiocre comme la mienne le sang circule rapidement et ne s'attarde pas aux extrémités. » Il ajoutait, en me jetant un regard amusé : « Les gens petits ont le sang vif et l'esprit délié ».

Comme nous passions devant l'ancienne écurie, il désigna du doigt une porte, sans la regarder. « La

Plassagnac a dû vous dire que ma sœur s'était pendue ? Non ? Ah ! Je vous l'apprends alors. C'est tout ce qu'elle sait nous reprocher. Eh ! bien, tenez, c'est là que le concierge d'alors — qui n'était pas moi (sourire) — l'a trouvée un matin... Et avec un licol de cheval, s'il vous plaît ! Que voulez-vous comprendre à ces choses ? Elle était fort raisonnable et ressemblait beaucoup à ma mère. Elle se serait bien mariée et aurait renouvelé le coup de la concession algérienne, mais pour le compte de qui ? On avait pensé la marier à un frère de Plassagnac. Il est permis de croire qui si ma sœur ne s'était pas pendue, les Plassagnac seraient encore riches aujourd'hui ! Ah ! c'est bien étrange... bien étrange ! »

Nous rentrâmes dans son logis.

***

Croyez-vous, Monsieur Oronte, que les Limousins soient des sots ?

M. de Pourceaugnac (Acte 2, Scene 5)

Moliere.

Il dérangeait sans cesse les papiers de sa table. Je les reconnaissais tous, ils portaient l'en-tête de la « Belle Hure ».

« Je suis seul, cher Monsieur, tout seul au monde — en apparence du moins — Il est vrai que je ne vois que de loin la plupart des gens, et même je ne les vois pas du tout.

« Je n'intéresse personne. Et pensez-vous que je puisse m'intéresser à quelqu'un ? A qui ? A mes bienfaiteurs, à mes nourriciers ? l'idée ne vous en est pas venue, je suppose ?

« Je pourrais m'intéresser à des choses, à ce château. Peuh ! Trop tard. C'est notre régisseur qui l'a acheté à la première vente. Et ma mère qui avait payé ses trimestres du collège afin qu'il dirige mieux nos biens que son père, régisseur lui aussi, ne l'avait fait! Ah ! Il a profité de ses classes celui-là !... Mais il l'a bientôt revendu. Dès qu'il a été le maître, au lieu d'imiter l'exemple de ses pères, il a suivi les traces

des miens. Ça n'a pas traîné ! Il s'appelait Coinin et signait Coinin, de Puyssardeix — puis Coinin de Puyssardeix, sans virgule ! Ah ! Je le laissais bien faire, je savais qu'il serait ruiné avant d'en arriver à signer : C. de Puyssardeix. C'est fait, cher Monsieur, il est ruiné. Le curé m'a dit qu'il était socialiste et qu'il conduisait les omnibus électriques de Limoges. L'avouerai-je ? Il ne m'en est même pas venu de plaisir.

« Puis c'est Bertrand qui est venu de Paris. Celui-ci n'a aucune importance. Je ne sais rien de lui. Bertrand ! Bertrand ! Ce n'est même pas un nom. Il attend peut-être ma mort pour me voler le mien ?

« Et je suis là, Monsieur. Je n'ai qu'une visite : ma blanchisseuse. Elle s'occupe de mon linge — proprement je dois dire — de mon ménage, de mon feu. C'est une fille de nos anciens tenanciers. Elle a eu un enfant de moi, dans le temps... Elle m'a haï après. Et sa haine a duré jusqu'à notre ruine. Le jour où tout a été vendu, elle est venue se poster à la porte du château et elle a arrangé l'affaire du logement où nous sommes. Sans elle j'étais sans abri.

« Voyez-vous ces femmes : on dit qu'elles sont volages, quelle erreur ! elles n'oublient jamais. Elles ne sont si terribles que parce qu'elles se forcent pour oublier et jouent la comédie de l'infidélité. C'est pourquoi elles passent la mesure. Elles sont si cruelles parfois parce qu'elles s'appliquent. Nous, cher Monsieur, nous les trompons au hasard... étourderie, occasion, l'herbe tendre, le Diable... Mais elles, Monsieur, elles sont toujours raisonnables !

« Tenez ! ma blanchisseuse m'est aujourd'hui reconnaissante d'avoir, elle aussi, un fils de moi ! Il a un grade dans l'armée du Maroc. Eh ! des galons ! une solde !... Elle est fière de lui, bien que ce garnement ne s'occupe guère d'elle. N'empêche, il est pour elle un bienfait dont elle me sera éternellement reconnaissante. Et je la comprends si bien, la pauvre chère!

J'avais aussi deux fils. Je les ai perdus. Deux fils, mais deux fils du château alors ! Ils sont morts à la guerre. Le cadet n'avait qu'un an de moins que son aîné, il est mort dans un camp de prisonniers en Allemagne. Je ne sais quelle sale maladie l'a emporté.

« De l'aîné, cher Monsieur, je ne parle guère. Je lui

écris souvent. Beaucoup plus souvent qu'aux autres. Car sachez que je passe mes jours à écrire à ceux que j'ai connus et aimés. Tous sont morts. Ce sont mes correspondants. Voilà pourquoi je vous disais que je n'étais seul qu'en apparence. Ils sont tous présents. Je vis avec eux.

« Je n'éprouve pas beaucoup de chagrin de leur mort : ils sont si près de moi ! Ce sont les seuls êtres avec qui la vie me soit douce. Je vis de plain-pied avec eux. Nous nous comprenons... divinement. Oui, oui, je ne croyais pas si bien dire : nous nous comprenons en Dieu. Aucun problème sentimental, aucun intérêt à débattre ne complique nos relations. Je ne leur écris que quand je les aime. Eux ne m'importunent jamais. C'est toujours moi qui vais à eux. Ce doit être ce qu'on appelle aimer...

« Je n'ai jamais bien su ce que les gens entendent d'ordinaire par ce mot. Mais que les situations d' « être aimé » ou d' « être aimant » me paraissent sottes ! — et fort ridicules à tenir ! La société n'a pas besoin d'amour !

« Il faut plaire. Je n'ai pas désiré être aimé, j'ai voulu plaire. C'est très difficile ! très difficile ! Aujourd'hui comprend-on ces choses ? On s'aime !! c'est Jean-Jacques qui en a fait du mal avec sa tendresse ! et son sentiment ! l'amour du prochain c'est plébéien, facile. C'est un lien animal. Oui ! oui ! Le petit Jésus ? Je connais, je connais ! C'est une belle histoire d'Orient. Mais votre petit Jésus, voyez-vous, est un grand ennuyeux. Il reste l'Eglise, la nôtre ! avec le catholicisme, cher Monsieur, on peut vivre. Mais oui, Monsieur, très honnêtement ! Je vous l'assure.

C'est une religion humaine. Et de la meilleure humanité. Vous connaissez le mot de Henri Heine ? Je ne sais trop ce qu'il veut dire : il est atroce pour vôtre petit Jésus tout sanglant, mais moi je le trouve parfait ! « *Le catholicisme est une religion d'été* ». Oui, oui ! l'été on vit à l'aise... et pourtant quelle tenue ! Les processions, Monsieur, les reposoirs de fleurs... les accommodements, ah !... Sans le clergé, nous en serions aux supplices de la fraternité universelle. Vous seriez automate au fond d'une mine ou dans une fabrique. Tous les châteaux seraient des sanatorias... Permettez ! Permettez ! Je ne suis pas sûr que mon

curé m'envoie en paradis : Je ne lui demande rien pour ma vie surnaturelle. D'ailleurs, j'estime qu'il n'a rien à y voir.

Je ne suis même pas sûr d'avoir une âme immortelle, mais mon âme mortelle, Monsieur, je l'ai chérie, dorlottée, préservée. Je la rendrai telle que je l'ai reçue, avec toutes ses vertus et tous ses vices. Je n'y ai rien changé, rien ! Pas une ombre ! Ni un remords, ni un regret. J'arrive à la fin : intact ! Dieu m'en saura gré.

La confession m'a bien aidé. Il fallait vivre... C'est si long ! Pour mourir, allez, d'une façon ou d'une autre on y parvient toujours. La mort, c'est surfait !

Pour la suite, j'ai accepté la religion comme un premier communiant : j'ai tout cru, tout respecté ! Et ma nature avant toute chose, car Dieu en est l'auteur et le modèle.

Mais à vrai dire, voilà un sujet bien lourd pour moi. Revenons à l'amour du prochain.

Quelles relations peut-on entretenir avec des gens qui se prennent d'amour pour vous ? J'ai beaucoup aimé les chiens, Monsieur, pour les voir chasser et les voir courir. Mais j'ai toujours eu en horreur qu'ils me lèchent les mains et je ne les caresse jamais, parce qu'ils puent. Voilà des créatures qui ne sauront jamais que je les ai aimées — qu'importe !

Je n'ai jamais éprouvé le besoin d'enchaîner les gens à moi ou de m'enchaîner à eux par des affections passionnées. Mais j'ai toujours ressenti cruellement l'ennui et la vulgarité.

Il fut un temps où l'on disait : « Ce Puysardeix, qu'il est aimable ! » Je le voyais sur tous les visages. Et pas un de tous ces amis ne s'est enquis de moi, depuis... n'empêche que la vie parmi eux était un véritable printemps ! Quelle facilité ! Personne ne s'aimait, nous étions tous aimables et si heureux de l'être !

Permettez-moi d'être indiscret et soyez honnête homme jusqu'au bout : ne vous étonnez de rien ! Vous n'aimez pas votre prochain, cher Monsieur, c'est clair ! Vous ne l'aimez pas plus que moi. Et c'est pourquoi notre entretien est possible. Pensez-vous que si vous vous étiez apitoyé, attendri, j'eusse parlé ? Et si vous m'aviez fait d'un air intéressé cent

questions, vous aurais-je répondu ? Mais c'eût été une confidence, Monsieur, une confession ! Pouah !

Votre visage a un air de sociabilité. Il est accueillant. Vos yeux sont froids et brillent de malice plus que de tendresse. Je ne puis vous parler que parce que vous m'écoutez à demi, sans surprise. Je vous distrais... Je le sais. J'en suis fier. Nous sommes de bonne compagnie.

Si vous étiez venu le surlendemain de notre rencontre vous m'auriez fait croire que j'avais trop parlé en déjeunant à la « Bonne Hure » et que vous teniez à savoir la suite. Votre visite dépourvue de tout empressement m'a plu. Mais non, vous ne tenez pas à savoir. Vous ne tenez à rien. Je parle, vous souriez. Et même lorsque je vous montre l'écurie où ma sœur s'est pendue avec le licol de son poney, vous souriez du licol ; à quoi peut servir un licol sinon à se pendre par le cou à une poutre du plafond ? C'est ça ? Eh ! bien moi aussi, Monsieur... et c'est ma sœur ! J'en ai souri du licol. Ah ! la vie a de ces drôleries... Mais vous ne manquez pas de naturel, et le vôtre est supportable.

J'ai pu vous déplaire (encore que le ton de cette conversation soit assez détaché pour enlever toute importance à mes propos les plus vifs. Il vous reste parfois à vous moquer. J'ai cru deviner que vous n'y aviez pas manqué. Mais, cher Monsieur, vous savez écouter. C'est un talent perdu. Aujourd'hui : on discute. C'est la forme moderne de la conversation. On hurle des arguments. Ils disent qu'ils échangent des idées. C'est à regretter les temps d'avant le langage. Pour moi, Monsieur, j'ai toujours pensé, comme nos pères qui sont nos maîtres en cela, qu'il fallait pour bien parler n'avoir pas trop d'idées en dehors des plus banales. Les plus usées prenaient facilement un tour agréable et on pouvait ainsi plaire sans fatiguer et sans blesser.

Et c'est ainsi que je parle aux miens dans mes lettres. Je leur rappelle quelques souvenirs de notre jeunesse : propos, petits incidents de famille, de la société, les modes, tel cheval...

Pourquoi leur parlerais-je de nos malheurs ? Et de cet air empoisonné que nous respirons depuis toujours dans cette famille ? Pensez-vous que ma légè-

reté soit sans raison ? Si je n'étais léger, je serais sinistre !

Autour de moi, j'ai vu mourir tous les miens de mort violente, sauf ma mère. Raisonnable jusqu'à la fin elle est morte, comme tout le monde, de rhumatismes. Tous les autres sont morts avant l'heure, cruellement.

Nos plaisirs étaient précaires, et empoisonnés par je ne sais quelle crainte vague. Nous doutions de notre destin — et c'est peut-être ce qui nous a perdus. Nous avons vécu en suspens... Il fallait bien sourire, puisqu'il était vain de faire autre chose. Notre cas etait désespéré... à nos propres yeux !

Nous n'en parlions jamais parce que nous ne le savions peut-être pas clairement. Il faut arriver à mon âge pour tirer ces choses au clair... Mais nous sentions venir la fin, la fin du monde. Tenez, vous avez vu ces arbres, ces grands châtaigniers desséchés par une maladie inconnue, vous avez pu voir un petit rameau tout au bout d'une grosse branche, qui reste vert et vit par une sorte d'étourderie de la mort. Eh bien ! ce petit rameau, c'est moi !

Que lui importe au petit rameau qu'on défriche à l'entour la terre au tracteur ? Il sait ce qu'il attend ! Rien ne lui importe — à moi non plus !

Il fallait tricher. Nous savions donner à nos moindres plaisirs des airs de fêtes. C'était peut-être la dernière ? Qui sait ? Il n'en fallait rien laisser voir, et ne croyez pas que nous étions malheureux !

Mes fils n'avaient pas ce naturel. Je veux dire qu'ils avaient respiré l'air du temps : ils avaient le goût du malheur. Le cadet surtout. Cet enfant sentait la catastrophe ! Il m'ennuyait. Il était sérieux et convaincu. Qui lui avait appris notre misère ? Je l'ignore. Il serait devenu socialiste... Nous n'avions rien à nous dire. Il est parti à la guerre, fatigué... rien ne l'amusait.

L'aîné était tout autre. Il savait tout, il parlait de tout doucement, avec agrément. Il n'était pourtant jamais gai, mais on eût dit qu'il ignorait délibérément nos misères. Je ne sais rien de lui que cette aimable disposition.

Ah ! Monsieur il faut laisser le sérieux et la gravité à ceux qui n'ont aucun sujet d'être graves. J'ai

senti rôder autour de moi la ruine, le suicide, la mort sous ses divers visages. Je ne les ai jamais regardés. A quoi bon s'attarder à ces laideurs ? Je savais que leur troupe était là et me suivait pas à pas. Mon indifférence m'en a préservé, je crois ? C'est une espèce d'innocence que de ne pas penser au mal. Il hésite. Les malheureux sont souvent coupables. Je ne veux pas être malheureux. Voyez, j'ai quatre-vingts ans et je sais sourire. Je ne m'ennuie jamais et je ne me suis jamais étourdi de plaisir. Je ne veux pas croire au mal, Monsieur, il est trop laid ! Croyez-moi, je l'ai vu de près !

Mon fils aîné est parti en août 1914. Il était hussard. Il est parti comme pour la chasse... un jour de beau temps. Quelques jours après, il me réclama des objets d'un nécessaire de toilette en argent et deux rasoirs anglais dont j'avais provision. Je les lui envoyais. Il s'en servit une fois. A peine était-il rasé et devisant avec ses compagnons qu'un engin fit sauter leur abri. Un seul survécut... Je ne sais rien d'autre sur sa fin.

Celui qui en réchappa est venu me rapporter cette plaque informe d'argent qui doit provenir du nécessaire.

Mon fils est parti, il ne reste rien de lui que son âme. J'aime assez cette fin. C'est celle qui lui convenait le mieux. Il est mort tout à fait. Je suis persuadé maintenant qu'il était bien tel que je l'imagine : un être sans lourdeur, sans attache, désintéressé de tout. Dieu avait l'œil sur lui. Il est mort intact. Il n'a rien vu des laideurs et des pauvretés de tous ces gens... (geste large).

C'est à lui que j'écris le plus volontiers, et avec une grande liberté. Vous savez pourquoi. Il est bien mon fils... Quel dommage que nous n'ayons pu avoir vingt ans la même année, l'année de Londres, par exemple, ah !... Quels amis nous eussions faits... »

Le comte s'interrompit et se tourna brusquement vers le piano qu'il ouvrit d'un geste sec. Et il joua quelque chose qui devait être du Liszt. Je pensais qu'il m'avait oublié... Il jouait avec précision et quelque attendrissement. Je voulais dire un mot sur ce morceau qu'il n'acheva pas d'ailleurs, mais il ne me laissa pas finir... « Oh ! vous savez, moi, la musique!

c'est une affaire de doigts. Mais c'est ma femme, Monsieur, qu'il fallait entendre ! Elle ne jouait que Chopin... c'était une âme ardente et silencieuse qui ne se livrait pas et se consumait du dedans. Elle ne savait rien.

« Plassagnac ne vous a pas dit comment elle est morte ? Elle avait vingt-quatre ans... brûlée vive !

« Nos deux fils habitaient ici, avec ma mère et les nourrices... quand je vous dis qu'elle ne savait rien, Monsieur, elle ne savait même pas ce qu'était un enfant. Elle a à peine vu les siens. Plus tard, elle aurait aimé l'aîné, certainement. La nuit de cette effroyable fête, j'ai compris qu'il fallait renoncer à tout. Il eût été mal séant de s'accrocher. Quel avertissement pour nous !

« Vous vous souvenez du bazar de la Charité ? C'était là. Plassagnac a dû vous dire que ses deux belles-sœurs y ont été piétinées. Ma femme était près de moi. Au début nous avons ri comme les autres en voyant de petites flammèches... puis tout à coup le vieux marquis de L... se mit à hurler d'une voix infernale, il était à peu près impotent et on l'avait oublié sur un sofa qui brûlait. Ce fut la panique.

« J'entrainai Isabelle, mais la cohue était telle devant l'unique porte et si grande l'oppression causée par la fumée et l'entassement des gens que nous avons été suffoqués et séparés l'un de l'autre... On s'écrasait, Monsieur, on ne savait qui l'on écrasait. Les portes ne s'ouvraient que vers l'intérieur de sorte que plus nous poussions moins nous avions de chance de sortir. Et il n'y avait rien d'autre à faire, personne ne pensait à cette disposition.

« Les hommes étaient d'une brutalité extraordinaire. Ils se battaient, ils frappaient les femmes, les piétinaient. Certains s'accrochaient aux tentures pour gagner les vasistas. Ils grimpaient comme des chats le long des murs, les rideaux se décrochaient, se déchiraient et ils retombaient sur les autres et se débattaient avec eux. Quelle ménagerie, Monsieur !

« Les lustres fondaient derrière nous, ils tombaient dans un bruit de verroterie brisée... La fumée était si épaisse qu'on ne pouvait tout voir malgré les flammes. Quelle honte !

« J'aperçus l'énorme duc de W... s'ouvrant à coups

de pieds un passage dans une masse grouillante de corps de femmes à demi-nues, échevelées. Cela dura je ne sais combien. Quelques minutes à peine peut-être ? Tout à coup la porte céda. Je fus entraîné dehors. Nous étions à moitié asphyxiés. J'entends encore l'énorme ronflement de l'incendie dès que les portes furent enfoncées. Quelques-uns à peine purent sortir. Bien des corps restaient, piétinés, morts déjà ? Je le souhaite. Quand les secours arrivèrent tout était fini.

« On apporta chez nous quelques jours plus tard, un cercueil, des débris de vêtements épargnés et un pendentif calciné.

« A une messe d'anniversaire je rencontrai le gros duc de W... Comme j'étais près de lui j'entendis qu'il parlait à des dames de l'incendie du Bazar de la Charité. Son histoire finissait ainsi : « ...le Bazar, Mesdames, quel four ! le plus beau four du siècle ! Un four « fin de siècle ! » Il souriait complaisamment et cherchait déjà du regard de nouvelles auditrices à qui il pourrait répéter son « mot ».

« Le duc de W... ne croyait pas à la fatalité... il était très bien pourvu du côté de la fortune. Tous ses biens étaient investis dans de grosses compagnies de navigation ou de constructions navales en Angleterre. Il aimait les voyages et il fit son dernier en compagnie de ses trois fils sur le « Titanic » que venait de lancer sa société. Ah ! ce fut aussi une belle affaire ! Quelle nasse ce navire ! La plus belle noyade du siècle, eût dit le duc.

« Sa mort fut un soulagement pour moi. Je ne pouvais penser à lui sans malaise. Je me le représentais comme au soir du Bal, énorme, soufflant, sa crinière rouge toute emmêlée, son habit arraché. Il fonçait sauvagement dans ce rempart de corps féminins qui lui barrait la route. C'était monstrueux. Il est mort lui aussi. Mais il est mort riche et plein de regrets, je suppose. Il s'attachait à tout. Tant pis !

« Quelle vision d'enfer que la nuit de ce bal ! Toutes les herbes de la St-Jean, je peux bien le dire, ont grillé cette nuit-là !... la fleur de la France, Monsieur !

Mais on ne voit plus clair ! et mon feu qui baisse ! Je vous laisse sans lumière et sans feu, pardonnez-moi ! »

Il voulut se lever, mais j'étais à portée et je jetai dans le foyer des éclats de châtaigniers et une bûche. Et nous eûmes à la fois la lumière et la chaleur. Il se reprit à jouer avec ses papiers et me dit :

« Quand vous reverrez Plassagnac, dites-lui donc que vous m'avez vu ! Que nous avons parlé longtemps, cela lui donnera un grand dépit. Je sais qu'elle se réjouit de ma solitude comme d'une disgrâce. Mais elle, elle n'a eu des visites qu'après la cinquantaine ! Elle a toujours beaucoup invité, beaucoup plus qu'elle n'a reçu ! On ne lui rendait même pas ses visites.

« Savez-vous comment la princesse de V... l'appelait ? Non ?... « La Petite Pourceaugnac » ! Ah ! Ah ! Elle en faisait des maladies, de véritables maladies.

« Tenez, si vous êtes adroit, incitez donc quelqu'un à parler près d'elle — mais méfiez-vous qu'elle ne surprenne votre manège ! — de la farce de Molière. Et surveillez la du coin de l'œil... innocemment. Au nom de Pourceaugnac vous verrez, vous verrez... C'était là un jeu auquel nous nous plaisions. Et venez me raconter ça ! Venez, ma maison est à vous ! Je vous promets d'écouter, ce sera bien mon tour ! Vous serez plaisant ? Observez bien ma cousine de Plassagnac et revenez ! Adieu, cher ami, adieu ! »

*
**

Ces mots-là me viennent sans que je les sache.

M. de Pourceaugnac (Acte II, Scene 12)

Moliere.

Je ne retournai pas de si tôt à St-Glangeas. J'appris quelques mois plus tard la mort du comte de Puyssardeix, par Mme de Plassagnac qui s'écria tout animée : « Je peux mourir maintenant, il est mort ! J'avais toujours dit qu'il mourrait le premier. Ah ! il est parti... je ne tarderai guère. Et il est mort foudroyé, vous savez, exactement comme je l'avais toujours dit ! »

J'allai au château où je trouvai la blanchisseuse qui me conduisit au cimetière. Elle me confia, au milieu de ses larmes, que la mort de M. le Comte était bien

étrange. Elle l'avait trouvé un matin, couché en travers des bûches de son foyer, tout le haut du corps carbonisé. Elle pensait qu'il s'était endormi ou évanoui et qu'il était tombé dans le feu. L'une de ses mains était épargnée, cette femme en parlait comme d'un visage. Elle l'avait retrouvée fine, blanche, à peine fripée pour une main de vieillard et non pas crispée comme celle des morts qui ont souffert, mais entr'ouverte, négligemment. A qui la tendait-il ? Sa galanterie lui survivait.

La pauvre femme me confiait :

« Vous savez, Monsieur, c'est pas des lettres anonymes qu'il écrivait, Monsieur le Comte ! toutes les méchantes langues le disaient. Tenez, voyez plutôt celle qu'il écrivait au soir, avant que de trépasser ! »

Sur la feuille à en-tête de la « Belle-Hure » on lisait :

« Charles, mon cher enfant, il est temps aujourd'hui que je vous entretienne de votre mère. Nous n'en parlions guère d'ordinaire. Nous allons lui consacrer cette soirée. Elle était pour le monde une créature exquise et frivole.. Si frivole.. que les gens ont pu dire qu'il n'y eut rien de sérieux dans sa vie que sa mort. D'un seul coup cette créature qui semblait n'être que soie et dentelles entra dans la tragédie. Mais voilà un mot que vous n'aimez pas plus que moi. Aussi bien vais-je revenir à la soie... »

Sur ces mots s'achève la vie aimable et désespérée du Comte de Puyssardeix, gentilhomme limousin. Les petits-neveux de Pourceaugnac ont fait bien du chemin.., tant et tant qu'ils sont au bout de la carrière. Crânement.

Jean Orieux.

Poèmes

La dormeuse se glisse dans les belles courbes d'un autre corps. Une sœur de chair en elle a ouvert les espaces promis à son sang. C'est la rivière qui rêve.

Repose-toi, fille des dures ténèbres où l'homme lutte avec son esprit, repose ton corps dans la mousse géante de son secret, dans la lumière qui oublie autour de lui, comme une danseuse.

La rivière avec ses boucles dans la plaine.

Le sang dans la roue des plaisirs.

La forêt fraîche s'est ouverte pour laisser passer la dormeuse. Je ne sais plus. C'était seulement une couleur verte qui me désaltérait comme si je n'avais jamais cru aux sources des montagnes.

Si tu te réveilles, que vont devenir ces courbes d'un corps qui n'est pas le tien ?

Tout le temps qu'elle se sent aimée, elle ne rassemblera pas ses beaux membres pour qu'ils lui refassent l'image d'une femme. Elle est l'eau et le ciel dans la pensée qui fit ce songe.

*
**

Elle grandit à la place du vide où sa vie l'attendait dans la terre et le désir du sang.

L'homme qui l'aime l'habite en lui-même.

Est-elle moi ? J'ai perdu tous ses noms car la route était longue et difficile ; il fallait soulever tant de sommeil et d'air pour devenir nue et pauvre,

ou si fulgurante cette route sans issue, que le fouet du regard ne pouvait l'éclairer, ou si belle qu'il fallait en mourir.

Mais le milieu du monde tournait dans la naissance, c'est de là que je partis à travers toi.

L'homme a mis la femme au monde. Leur amour

c'est retrouver ce temps et le refaire éternellement jusqu'au bout des ténèbres.

Ce n'est pas un désert, mais la vie, avec ses forêts, ses jardins et le geste d'ouvrir une fenêtre, tout ce qu'il fallait pour entendre une chanson des rues et voir le matin avec la trace de larmes et de baisers se faire un chemin pour nous attendre encore.

Je te porte sur la pente terrible et douce de la nuit, tu ne sais plus qu'il a fait jour voici bien longtemps, tu ne te distingues plus du corps d'ombre que je te donne, aveugle afin que mes baisers soient tes yeux.

Des yeux s'ouvrent partout, notre chair ne s'arrête plus à ses limites d'étoiles, les demeures de l'air ne sont plus la forme de l'âme, ce vêtement tombé tout autour du corps étincelant.

Je ne sais dans le sein de quelle mère je t'ai connu.

Quand nous n'étions que le songe de notre mort d'aujourd'hui.

*
**

De ses mains sont tombés les glaives que le soleil lui avait donnés pour combattre le Chevalier de Sel.

« O toi, ma sœur perdue, te souviens-tu des neiges,

Pendant que je marchais sur la mer tu habitais ton palais de glace,

Ange chaude j'avais faim de ce qui n'avait de nom que sur tes lèvres.

Toi l'habituée du silence, tu rapprochais les fjords avec ta main pâle

Et tu effaçais l'univers en fermant les yeux.

Le soleil de la nuit est tombé de l'étreinte où tes doigts se serraient pour me combattre.

Et déjà tu es en moi comme une musique qu'on retient avec ce qui n'a plus de mémoire. »

Les rayons glissaient autour d'elle, impuissants à la défendre dans sa gloire d'enfant pâle vouée à ce feu d'amour qui tournait autour du monde.

Yannette DELETANG-TARDIF.

Le drame de Paul Cézanne

Le « Drame de Paul Cézanne » a été composé en vue de décrire les caractères plastiques de l'art cézannien et de montrer qu'ils sont en relation intime et rigoureuse avec une cause centrale, la psychologie du maître d'Aix et surtout sa notion du temps et de l'étendue.

A la même époque, l'art officiel, en fastidieuses compositions, d'un réalisme exact sans doute, mais rebattu et usé, se gardait d'outrepasser la gesticulation apparente d'une vie animale purement anecdotique et pittoresque, la seule valable pour la plupart des hommes.

Cette vie animale, Cézanne l'ignore, mais il participe d'une existence cosmique, silencieuse, immuable, éternelle. Par les moyens qui lui manquent, ses lacunes mêmes, il semble présager un âge à venir où l'homme, dépouillant sa chair et ses émotions transitoires, confondrait sa vie avec celle des éléments.

Les extraits qui suivent définissent certains traits de la personnalité du maître d'Aix et leurs conséquences dans ses œuvres de jeunesse.

*
**

Avec Zola et Baille, Cézanne parcourt la campagne provençale : « Ils s'exaltaient, dit Gasquet, de poèmes, de lumière et de grand air ». Cézanne, au milieu de cette nature qui lui fait découvrir tout un monde d'éphémères sensations, ne participe pas à la vie humaine par des actes courants ; son être, subissant l'emprise de forces élémentaires, inconsciemment enrichi des sensuels effluves de cette terre ardente, a besoin de truchement pour exprimer et magnifier ce qu'il sent ; son émotion dépasse le charme présent

et fugitif de la vie des êtres qui n'est plus qu'une anecdote dans le bourdonnement divin de la nature frémissante.

Dans ses lettres, aucun détail de mœurs, aucune histoire qui campe le petit monde de cette Provence ensoleillée. Rien chez lui de ce talent évocateur d'un Daudet : cette vie qui coule d'un perpétuel renouveau, il faut pour la peindre, en vivre les émotions et les gestes. Or Cézanne ne les vit pas. Ne nous étonnons donc pas qu'il soit inhabile à nouer l'intrigue d'une historiette paysanne.

Qu'il tienne la plume ou plus tard le pinceau, le sens juste du mouvement lui échappe. Il n'a pas l'adresse de l'écrivain ou du peintre reporters. Les œuvres de Cézanne donnent en effet une impression de rudesse malhabile ; pénibles et un peu grosses, n'ayant pas l'élégance de cacher leurs dessous, on pourrait en croire l'auteur un être fruste, un Caliban à peine raboté, tirant du chaos des premiers âges les éléments de son œuvre. Il n'en est pas ainsi, car Cézanne est le rejeton lointain des Latins raffinés. Leur curiosité insatiable des œuvres n'était pas que distraction, c'était aussi besoin de faire vibrer au contact d'autrui leur sensibilité devenue impuissante à s'exprimer sans apprentissage. La culture amortit la spontanéité et même la remplace.

Un élan invincible ne pousse pas Cézanne à écrire puis à peindre ; il n'est pas artiste comme l'oiseau chante. Mais il se sépare du dilettantisme, car la jouissance improductive ne lui suffit pas. Goûter les autres n'est pas assez ! Il ambitionne de créer.

La vie cézanienne est cosmique, permanente, de ce permanent qui dépasse et ignore les rides légères de l'accident transitoire. Ses lettres d'étudiant déjà sont imprégnées d'un panthéisme qui rappelle Ronsard. « Te souviens-tu du pin qui, sur le bord de l'Arc planté, avançait sa tête chevelue sur le gouffre qui s'étendait à ses pieds ? Ce pin qui protégeait nos corps par son feuillage de l'ardeur du soleil, ah ! puissent les dieux le préserver de l'atteinte funeste de la hache du bûcheron ! » (Cézanne, Lettres).

Chez Cézanne, les sentiments ou les actes vécus ne sont jamais le support des images. Celles-ci sont toujours à l'état pur, indépendantes de leur réalisation

dans l'étendue, privées en quelque sorte d'expression visible. L'accomplissement d'un acte étant la base fondamentale de sa représentation, Cézanne qui n'agit pas devrait se contenter de ses sensations personnelles et sans cesse inexprimées. Dans ce monde flou, voisin de l'obsession et même de l'hallucination où elles chevauchent, il serait impuissant à les rendre sans recourir à une forme tangible que d'autres peintres peuvent sentir et manier.

Si en littérature il ne semble voir la nature qu'à travers Virgile et Ronsard, en peinture il sera influencé par son camarade Emperaire, par Delacroix, Courbet, Daumier, les Baroques, et enfin par l'impressionnisme.

C'est cette inaptitude totale à vivre au milieu de ses semblables qui fait le drame de Cézanne. Ses désirs n'aboutissent pas en actes, s'accumulent et s'aigrissent en lui au point de le persécuter et de le rendre inquiet, écorché et jaloux.

C'est dans le domaine idéal des images purement cérébrales que ses rapports avec les êtres lui sont le plus faciles. Son incapacité de s'exprimer spontanément fait qu'il subit passivement l'influence de ceux qui, lui donnant leurs moyens d'expression, le considèrent comme un aveugle et lui tendent une main secourable. Semblable à quelque masse amorphe et immobile, Cézanne attend le choc fécondant qui le fera enfanter. Ce qui le modèle, c'est tantôt le génie d'un Delacroix, d'un Véronèse, d'un Courbet, tantôt l'ascendant d'un Pissaro qui l'oblige à travailler et lui apprend une nouvelle technique.

Vis-à-vis de la femme, il ignore le code sentimental et ce qu'on appelle « faire sa cour ». S'il se prosterne à ses pieds, c'est toujours en vers ou par lettre, car la présence réelle le paralyse. Aussi ses rencontres féminines sont-elle fâcheuses. Sa timidité impuissante en fait un amoureux transi et toujours dupé. Moins adorateurs mais plus habiles, d'autres lui soufflent les femmes sous son nez. Ce n'est d'ailleurs pas à une en particulier qu'il dédie ses vers, son amour, sa tendresse ou ses désirs. Ce qu'il imagine, c'est la Femme, ce qu'il dépeint, c'est le Désir indifférencié. Une femme pour Cézanne n'est pas un être humain, mais une forme excessive égalant l'infini de sa frénésie érotique, un sexe sans visage.

L'obsession érotique est chez lui tellement forte qu'il évite le moindre frôlement de jupes de crainte qu'il ne réveille en lui la frénésie brûlante et il appréhende en général ce qui est vivant au point de ne pouvoir supporter les contacts. L'étreinte n'a pas lieu, car le Désir s'anéantit lui-même. Les personnages s'exhibent et n'agissent pas.

La femme qui, dans ses vers de jeunesse, lui faisait signe de monter dans son carrosse, se transforme en squelette lorsqu'il veut la saisir. Son extase, incapable de se convertir en action, se transforme peu à peu en refus volontaire et haineux de la vie, surtout en ce qui concerne l'amour. Le grand solitaire organise alors son impuissance en système de défense. « Les femmes sont des veaux, des calculatrices » est l'une de ses boutades célèbres.

On ne connaît qu'un seul nu de lui, peint d'après un modèle vivant : « J'ai choisi exprès une vieille carne », disait-il à ce propos. Et d'une autre vieille créature qui avait le visage taillé à coup de serpe : « Regarde. Est-ce beau ! On dirait un homme ». Ses compositions de baigneuses sont faites de chic, d'après des gravures de magazines ou des soldats qui se baignaient dans l'Arc. Et il finit par en faire des êtres sans sexe, ambigus comme lui-même et sans détermination personnelle.

Le drame de Cézanne réside dans son incapacité à transformer ses obsessions en actes. Ses élans s'écrasent contre un mur ; son âme crispée et rongeant son frein se bat sans cesse contre cette simple nature qu'elle croit pouvoir dominer et transposer.

Ne communiant qu'avec sa propre personne, rien n'existe hors de lui et il finit par s'identifier à l'infini cosmique. Pour exprimer sa vie, ses désirs, ses obsessions, pour se projeter lui-même, il ne lui reste plus qu'à reproduire l'univers à travers sa propre image. L'art s'offre à lui, lui apporte une matière brute qui obéira et que sa frénésie pourra enfin dompter. C'est sa seule voie de salut. Cézanne se lance sur la peinture, en pétrit la substance dans une sorte d'énivrement païen. Il la possède, inerte et soumise, comme il eût voulu la femme.

Cézanne enfin s'exprime, triomphe de la matière après avoir échoué devant la vie, et son art, marqué du sceau de l'Immuable et de l'Absolu, se repose dans une immobile et calme contemplation.

L'ERUPTION ROMANTIQUE (1861-1872)

Les premières œuvres de Cézanne sont exécutées en pleine pâte. « Il décharge sur sa toile à bout portant, un tromblon bourré de couleurs jusqu'à la gueule » et peint alors des élans invisibles, virtuels et romantiques, la représentation théâtralisée de ses désirs.

Le rapt, le viol, la lutte, le meurtre, la hantise de la mort sont autant d'images qui l'obsèdent et dont il se soulage rageusement sur des toiles symboliques. A la différence des actes vécus, ces événements intérieurs ne se compromettent jamais avec les circonstances réelles ; ils ne rencontrent rien que lui-même, sont tout entiers lui.

Aussi, ce qui frappe tout d'abord, c'est que si Cézanne ne réussit point à rendre chaque objet dans sa nature, il réalise de suite cette unité, si remarquable chez lui, de la substance picturale. Le côté scénique s'en trouve diminué au point que les êtres et les objets représentés paraissent fondus en un bloc sans fissure qui nous impose sa plénitude. La différence des couleurs ne nous suggère jamais la texture propre à telle ou telle partie de l'individu : les cheveux, la chair sont coulés dans une même pâte impuissante à nous faire saisir leur rôle et leur fonction. L'étoffe d'un veston, une chair de femme, un feuillage, nous donnent une impression de consistance identique et ne laissent transparaître que la substance de l'auteur, vierge de toute rencontre et d'autant moins adultérée.

Seuls les êtres qui agissent peuvent par le fait même de leur transformation comparer des étapes et évaluer le temps qui les sépare. Chez eux, les images disparaissent par leur accomplissement et s'enfuient, successives, dans l'écoulement incessant de la vie. Chez Cézanne, les images ne s'achèvent pas dans l'événement fortuit et particulier. Indifférentes à ce qui est pour nous le passé, le présent ou l'avenir, ces images ne peuvent s'altérer ni disparaître et deviennent pour le peintre des obsessions éternelles. Hallucinations constantes, elles confèrent au geste un caractère général en ne l'achevant pas et en lui permettant ainsi de s'accommoder de toute éventualité. C'est le principe même de toute allégorie authentique

et le Rapt, le Viol, la Lutte, le Meurtre, sont des titres parfaitement appropriés aux toiles romantiques de la jeunesse de Cézanne. La Mort elle-même apparaît à l'artiste non pas comme l'inéluctable passage, mais comme un crâne décharné qu'il questionne et interroge sans cesse. Le monde dans lequel pouvaient respirer et vivre ces fantasmagories devait nécessairement devenir un paysage de cauchemar où les objets, modulations de la substance, se chevauchent comme ils le font dans nos rêves. Leurs contours indéterminés, souvent ouverts ou répétés, leur donnent un frémissement indéfini, en font une proie insaisissable et notre esprit angoissé les poursuit, sans les atteindre, dans cet au-delà virtuel parce que non mesurable.

Les personnages également semblent plutôt des fontômes possédés d'un tremblement que des vivants attentifs à une action précise ; nous ne pouvons dévoiler leurs sentiments sociaux. Ils ne représentent ni l'étreinte, ni l'aboutissement de toute autre impulsion car leurs gestes, devenus attitudes inefficaces, abolissent en eux toute spontanéité. Les acteurs déclament leur rôle, mais ne le vivent pas. Dans un décor de phantasmes vagues et disproportionnés, ils nous apparaissent comme des silhouettes exhibant des poses symboliques.

Ce qui explique peut-être l'indifférence de l'œuvre cézanienne pour le trompe-l'œil, c'est que personnages et objets, étant situés dans un monde irréel, ne peuvent s'accommoder des positions et des assises qu'ils occupent lorsqu'ils participent à une action vécue. Tout intervalle disparaissant, ils s'accolent et se fondent en une même pâte au point de s'y perdre.

N'ayant plus de point d'attache ni dans le temps ni dans l'espace, leurs formes vacillent dans un univers sans aplomb.

Si parfois certaines toiles de Cézanne semblent affirmer un souci de construction architecturale, il faut distinguer les qualités inhérentes à l'œuvre de celles que nous lui prêtons — car ce sont nos réactions habituelles devant la nature et nos réflexes physiques qui nous font différencier les plans et les introduisent inconsciemment dans l'univers cézannien.

Dans le paysage *La neige fondue à l'Estaque*, la

différence de taille des arbres serait insuffisante à constituer des plans si notre esprit n'y ajoutait pas instinctivement la notion du recul qui lui est familière.

Maisons de guinguois, bocaux en ribote, sont les ivrognes de ce monde turbulent qui cède sous leurs pieds.

Cézanne n'est pas un primitif. Au musée, les salles de l'art médiéval ne l'attiraient guère et ce sont les Renaissants et les Romantiques qui retenaient son attention. Lorsqu'il dit : « Je ne suis que le primitif d'un art nouveau », l'allusion ne fait pas de doute. Si son œuvre ne peut être assimilée à celles du XIII[e] siècle, on peut affirmer toutefois qu'elle est le point de départ d'une expression nouvelle.

Médiéval, Cézanne ne le fut pas, car on ne peut lui reconnaître d'avoir asservi les couleurs de sa palette aux sentiments infiniment variés d'une action. Cette action, l'artiste médiéval la déroule en scènes successives. Cézanne en prend une et celle-là contient toutes les autres. Mais alors que l'on peut toujours discerner dans une œuvre médiévale le commencement et la fin d'un acte, le geste cézannien demeure étranger à tout souvenir passé et à toute volonté à venir.

Henri COTARD. René CERISIER.

Chroniques

MISE AU POINT

Après la publication dans le numéro de février de *Mission de l'Esprit*, j'ai reçu de M. Julien Benda la lettre suivante :

« On me communique l'intéressant article où vous voulez « bien faire état de ma pensée.

« Je suis un peu surpris de voir qu'annonçant une concep- « tion de la céricature qui, dites-vous, doit dépasser la mienne, « vous en énonciez une qui est celle-ci même. Je n'ai en effet « cessé de dire, pour employer vos termes (voir par exemple, « *Trahison des Clercs*, p. 62-63), que le clerc ne trahit nulle- « ment son état s'il prend parti dans un débat où le sort d'une « civilisation, avec le sien propre, se joueraient ; et aussi qu'il « ne peut s'agir pour lui d'une collusion avec le siècle, ce qui « est la vraie trahison, mais d'une prise de position intérieure, « d'un pacte avec sa conscience. Au style près, nous disons « la même chose.

« Flatté d'une telle rencontre, j'ose pourtant vous prier de « bien vouloir mettre ce petit mot sous les yeux de vos lecteurs, « auxquels votre assertion d'une différence entre votre concep- « tion et la mienne pourrait donner de celle-ci une idée inexacte.

« Je dois toutefois reconnaître une nuance. Pour moi, le clerc « ne trahit pas son état s'il prend parti dans un conflit dès l'ins- « tant qu'il le fait pour défendre les valeurs éternelles ; mais « il ne le trahit pas non plus s'il s'abstient de cette démarche, « s'il se cantonne au pur spéculatif ; en un mot, il *pourra* « s'en- « gager », mais il n'y est pas tenu. Pour vous, il le *devra*, sous « peine de perdre son titre. Permettez-moi d'informer vos lec- « teurs que cette thèse, selon laquelle Verlaine et Valéry ne « seraient pas des clercs, n'est point la mienne.

« Croyez, etc... »

Mais c'est précisément cette nuance qui fait le fond du débat. Remarquons le tour de pensée de Julien Benda : « Le clerc ne « trahit pas son état s'il prend parti dans un conflit où seraient

« en jeu les valeurs éternelles ; il ne trahit pas non plus s'il « s'abstient. » Nous pensons, au contraire, que le clerc trahit son état s'il ne prend pas parti dans ce conflit, c'est-à-dire s'il ne « s'engage » pas. Car, à l'encontre de notre éminent confrère, nous croyons qu'il ne suffit pas au clerc d'attendre pour entrer en lice que les « valeurs éternelles » soient menacées. *Elles sont à tout instant menacées*, et dans le moment même, où plein de quiétude, le clerc pourrait les croire le plus solidement établies.

C'est bien ce que les événements ont montré : le clerc est sorti de sa maison quand elle flambait déjà. Il aurait mieux valu qu'il s'en avisât plus tôt. La présence du mal comme celle du feu est permanente.

L'exemple de notre ami Paul Valéry ne nous paraît pas être des mieux choisis ; car les avertissements dans sa bouche n'ont pas manqué. Relisons : *Regards sur le Monde Actuel* et cent autres pages. Au surplus, et à mesure que le ciel politique s'assombrissait, l'individualisme chez lui a fait place au clerc conscient de son rôle d'éclaireur, celui pour qui le verbe charge le geste ou l'événement de tout leur sens et pour qui la parole a l'importance de l'acte.

J. B.

LA POESIE

ODE A MONTE-CARLO, poème de *René Laporte* (chez Sylvio Trentin, Toulouse).

S'il est vrai que le rôle du poète est de dégager le sens des choses et des événements, leur *vrai sens*, d'en être par excellence le témoin sensible et lucide, jamais, plus qu'à notre époque, la poésie n'aura été utile. Au milieu des catastrophes, des effondrements aux secousses imprévisibles, le poète sait voir ce que nous ne voyons plus, ce que la lecture des journaux, dans la monotonie tragique des communiqués, finit par nous cacher : la trame de l'étoffe, de l'étoffe inusable de la vie.

Le philosophe et le sociologue se trompent parfois — dans la mesure où ils tournent le dos à la vérité poétique, qui est décharge claire de l'intuition. Le poète ne peut se tromper. C'est ici qu'il faudrait dire qu'Agrippa d'Aubigné, Racine ou Apollinaire nous renseignent autant et mieux que les historiens sur la couleur de leur temps.

Voici un court poème : il pose un moment des jours précaires que nous vivons, un moment dans l'espace et le temps : Monte-Carlo, oasis dérisoire épargnée par le grand vent d'hiver

de 1941. René Laporte nous décrit, étonné, sa tranquillité de musée, sa vie indifférente qui va à pas comptés de vieille dame, au rythme d'une passion tenace, plus forte que la guerre, la faim et la mort. « Ville sans hasard, qui prit le hasard pour enseigne », touchante à force d'anachronisme, Monte-Carlo demeure, avec ses pelouses et ses tables usées, un des rares coins du monde où la vieille Europe s'entête encore à ne pas comprendre, à murmurer tout bas les chansons d'autrefois.

La poésie de René Laporte est toujours la plus *libre* qui soit: elle est un curieux mélange d'observations, de départs pour le rêve et de réflexions morales. Ici, comme dans nombre d'autres poèmes, elle témoigne surtout de sa fonction de chronique : c'est peut-être sa plus secrète préoccupation.

René BERTELÉ.

LES LIVRES

LES GAGES CHARNELS DE L'ART FRANÇAIS, par *René-Jean Clot* (Ed. Charlot, Alger).

Depuis longtemps on n'avait point parlé de l'art avec cette ferveur et cette lucidité. L'art avec lequel, peintre devenu poëte et critique, R.-J. Clot parle de l'Art, est fait d'une indéfectible vitalité, d'une simplicité crue jusque dans ses préciosités, d'un jaillissement d'images qui serait étourdissant s'il n'était si spontané et auquel il ne manque qu'un peu d'élagage. Dans ses essais, ses maximes, ses « cantiques pour un artiste inconnu », R.-J. Clot tire de l'horreur même des temps des leçons d'amour et de bonté. Dans la liberté créatrice et la légèreté divine, l'Art aide à surmonter les duretés du monde et les pesanteurs de la terre. N'est-il pas le résultat d'une alchimie, d'un passage au-delà de la forme, comme dirait René Guénon ? Clot profite de l'heure pour dire un non particulièrement énergique à un certain art débraillé, aux fauves pour descente de lit, aux esthètes métèques qui avaient envahi Montparnasse. Il y faut un certain courage. Nous avons en effet actuellement à résister à deux tentations : dénigrer tout l'art d'avant-guerre y compris le bon et des recherches méritoires sinon toujours heureuses, le défendre en bloc, y compris le pire, sous prétexte d'éviter le béotisme ou le reniement. Les initiés d'Orient ont des *mandala*, diagrammes et tableaux mystiques dont la contemplation met dans un état de surconscience et de sérénité. Les arabesques décoratives elles-mêmes ne sont pas sans souvenir de cette origine et peuvent contribuer à l'harmonie et au bonheur. On ne saurait en dire autant de beaucoup de productions de l'art occidental contempo-

rain, qu'il soit académique ou d'avant-garde. Selon les cas, c'est l'écœurement ou la crampe l'estomac qu'elles risquent de provoquer plutôt que l'extase métaphysique.

Emile DERMENGHEM.

LES SALOPARDS, roman par *René Janon*. Préface de *Jacques Zimmermann*. (Ed. Charlot, Alger).

Le livre qui a reçu le grand prix littéraire de l'Algérie est le roman des A. I., des officiers de Affaires Indigènes au Maroc, qui sont non seulement des militaires, mais aussi des politiques adaptés à un milieu très particulier, parfois des intelligences remarquables, de savants ethnographes ou des personnages pittoresques.

L'auteur précise que dans le terme d'argot légionnaire qui fait le titre de son livre et s'applique aux dissidents berbères, n'entrent ni haine, ni mépris, mais une certaine sympathie et parfois même de l'admiration. Son héros écrit sur son carnet avant d'être tué: « Il n'est de vrais conquérants que ceux qui savent se faire aimer des vaincus. » Ce récit romancé, d'une écriture cursive, mais vivant, de la soumission des dissidents du sud-marocain, il y a peu d'années, est assez suggestif à lire dans les circonstances actuelles, si nous savons équilibrer en nous la modestie et la confiance. Les instants culminants du livre sont les discussions de la *jemaa* des Ida-ou-Mokrane, la marche de la colonne motorisée, la course hallucinante des camions dans le désert.

Emile DERMENGHEM.

LE THEATRE

LES FOURBERIES DE SCAPIN ET TOUT-HOMME, par *le Rideau Gris*.

Décidément, Molière est l'auteur à la mode. Au cours d'une saison où les spectacles de classe furent pourtant assez rares, nous avons pu voir, joués par diverses compagnies : *Le Malade Imaginaire*, *Les Femmes Savantes* (Compagnie du Temps), *Le Bourgeois gentilhomme* (Comédiens de Provence), *L'Ecole des Femmes* (Compagnie Louis Jouvet), et enfin *Les Fourberies de Scapin* (Le Rideau Gris). Il fut un temps où l'on ne jouait à Paris que des œuvres d'auteurs étrangers ; c'était de bon ton, et nos directeurs-metteurs en scène eussent cru se déconsidérer en accueillant alors un auteur français ; ce retour au plus français de nos grands classiques n'est donc pas pour nous déplaire, encore qu'on puisse le trouver un peu trop exclusif. Les circons-

tances d'ailleurs le justifient ; il est bon de proposer à la jeunesse de la France nouvelle de telles leçons ; en riant aux saillies de Molière, peut-être sentira-t-elle s'éveiller en elle d'autres curiosités ; ainsi l'action de nos metteurs en scène, qui nous paraît aujourd'hui quelque peu limitée, trouverait-elle dans l'avenir sa raison d'être et sa récompense.

Après L'*Ecole des Femmes*, de Jouvet, il fallait un certain courage pour s'attaquer aux *Fourberies de Scapin* ; par ses qualités de couleur, de mouvement, par sa richesse et son ingéniosité, le spectacle du Rideau Gris a su soutenir la comparaison. Je ne suis pas certaine que l'*Ecole des Femmes* ait beaucoup gagné aux séduisantes trouvailles d'une fastueuse présentation ; par contre, les *Fourberies* constituaient un excellent prétexte aux imageries de Louis Ducreux. C'est que, alors que *L'Ecole des Femmes* est une œuvre puissante, profondément humaine, dont les ressorts dramatiques appartiennent exclusivement à une amère psychologie, les *Fourberies* ne sont guère qu'un canevas un peu développé emprunté à la Comedia dell' arte ; des fantoches aussi conventionnels qu'Arlequin, Pantalon ou Spaventa y circulent au gré d'une intrigue invraisemblable qui s'achève par un grotesque dénouement, en employant les mêmes moyens traditionnels : bastonnades, fanfaronnades, enlèvements, etc. Que Molière ait marqué ce sujet de sa griffe, c'est indiscutable, encore qu'il faille bien reconnaître que la meilleure scène, celle de la galère, fut empruntée à Cyrano de Bergerac ; il n'en demeure pas moins que, par leurs faiblesses même, les *Fourberies* se prêtaient à merveille à toutes les fantaisies. Ce côté comédie italienne, Ducreux l'a fort habilement souligné ; le beau décor de Wakewich, avec ses plans étagés, ses galeries latérales, son grand ciel où se balancent les mâts des galères évoque on ne sait quelle splendeur vénitienne ; de plus, il s'accorde exactement au jeu bondissant des acteurs, aux souplesses harmonieuses et subtiles de la mise en scène.

André Roussin était Scapin ; un Scapin alerte, léger, subtil, pétri à la fois de bon sens et de malice ; même dans ses saillies les plus bouffonnes, il conserve quelque chose d'élégant, de racé ; pour ma part, il ne m'eût pas déplu qu'il employât parfois des moyens plus près de la farce, mais sa conception du personnage est parfaitement légitime, et il la réalise en virtuose. Avec Géronte, Ducreux a réussi l'une de ses plus parfaites compositions ; par sa voix habilement travestie, ses attitudes étriquées, ses rires imbéciles, son teint jaune, il donne au personnage du vieil avare un saisissant caractère de caducité ; quelles que soient les réelles qualités dont il fait preuve dans d'autres

emplois, c'est dans la composition que Ducreux donne vraiment toute sa mesure. L'Argante de Marcel Lupovici, fort différent, est également une composition très étudiée et habilement exécutée. MM. Robert Marcy et Yves Tarlet sont deux jeunes fils de famille séduisants, le premier plus élégiaque, le second plus fougueux. Et il faut mentionner tout spécialement le Sylvestre de Jean Mercure ; de ce personnage quelque peu sacrifié, Jean Mercure a su tirer des effets d'une drôlerie irrésistible ; sa scène du spadassin, mi-jouée, mi-dansée, est l'un des meilleurs moments du spectacle. Malheureusement pour l'effet d'ensemble, il faut bien reconnaître que Mmes Florence Lynn et Pat Salel se montrèrent fort au dessous de leurs partenaires ; l'Hyacinthe de Florence Lynn est élégante, gracieuse, mais manque de relief ; quant à la Zerbinette de Pat Salel, je dirai nettement qu'elle est détestable ; alors que le rôle comporte une scène qui sert d'épreuve au conservatoire pour l'emploi, on ne conçoit pas qu'il ait été confié à une actrice qui ne sait pas rire. C'est une faiblesse qui compromet le spectacle.

Tout-Homme, la belle pièce de notre ami et collaborateur Henri Fluchère, figurait également au programme. Je ne crois pas que cette œuvre émouvante, pleine de couleur et de poésie, puisse être mieux présentée. Je ne comprends pas qu'on ait cru pouvoir l'amputer des deux scènes correspondant aux personnages de *Richesse* et *Cinq-Sens*. La force de la moralité naît de l'enchaînement des successives déceptions. Deux maillons manquent à la trame, dont l'un au moins, celui de *Cinq-Sens*, me semble essentiel. Le personnage de la Mort est une des compositions d'un caractère particulier qui conviennent tout à fait au talent de Louis Ducreux ; il s'y montre hallucinant. Roussin, dans Tout-Homme, atteint au pathétique par la seule sincérité de l'accent ; obtenir ainsi des effets aussi convaincants, cela est certainement d'un grand acteur. Cette même sobriété des moyens employés donne au Sapience de Marcel Lupovici toute son ampleur, et ce bel accent de gravité sereine. La femme de Florence Lynn est harmonieuse ; le personnage demandait une vérité plus près de la terre. MM. Descalzo dans Bonnes Œuvres et Y. Tarlet dans Amitié complétaient assez heureusement la distribution.

Madeleine CAUSAERT.

A LA MAISON DES ARTS

EXPOSITION JOSEPH FREGIER

Cet artiste probe et scrupuleux qui ne doit rien au goût du jour, ou plutôt au goût d'hier, vient de présenter à la Maison

des Arts un ensemble de ses dernières œuvres. Son exposition a connu le plus franc succès, non point tant auprès des gens qui se croient avertis — mais de quoi — qu'auprès d'un public sensible à la bonne peinture et ravi de contempler des images qu'il pouvait enfin comprendre. Si Frégier peint simplement ce qu'il voit, on doit aussi ajouter qu'il possède le moyen de traduire exactement sa vision. L'exactitude est aussi la politesse des peintres. Ce n'est pas un mince mérite. Combien d'artistes feignent de mépriser cette qualité qui leur manquera toujours s'ils s'en attribuent d'autres moins aisément contrôlables qu'une littérature hyperbolique amplifiera à son gré : « Les raisins sont trop verts... » Pas pour Frégier certes, épris de vérité et qui, à défaut d'intentions plus ou moins sublimes, regarde les plus humbles objets d'un œil candide et sûr. C'est ainsi qu'il a peint avec une conscience ingénue cette série de natures mortes, doublement délectables en cette époque où les nourritures terrestres prennent une valeur inattendue : grasses côtelettes étalées sur le rude papier des boucheries, pyramide légère de gâteaux en crème montée, tranches de poisson nacré, bocal de verre à demi rempli d'une confiture heureuse d'être si rouge... Quelle cuisine ! ou mieux, quelle savante simplicité. Cette simplicité, d'où toute gaucherie est exclue, nous la retrouvons aussi bien sur d'autres toiles que celles représentant d'alléchantes natures mortes. Que dire de cette perspective de toits sous la neige qu'un pâle soleil hivernal rend scintillante comme du sucre, et de ces vues si fines, si « poussées » de la campagne aixoise, de cet enfant penché sur son pupitre ? Dans la vitrine, un portrait de l'artiste. Sous le feutre aux larges ailes, un profil solidement modelé. N'oublions pas la longue pipe d'où s'échappe une fumée légère. Sans se flatter, Frégier a fait lui-même son éloge.

Gabriel BERTIN.

LE GROUPE DE GORDES

C'est dans les époques de désarroi que les artistes recherchent l'image de leur solitude et qu'ils en font leur compagne. Ainsi se sentent-ils moins isolés. Ces hommes des foules qui retrouvaient naguère leur silence dans le tumulte, s'accommodent mieux qu'on ne serait tenté de le croire de cette paix rurale à défaut d'une autre qui autorise et favorise même les jeux du désespoir individuel, ce luxe de la tristesse.

En quête de sécurité matérielle tout d'abord, leur inconscient troque volontiers ce souci trop humain contre une sérénité qui s'élève de leur bien-être temporel pour atteindre les claires assises célestes.

Comment s'étonner ensuite qu'un groupe de Parisiens ayant fait de Gordes leur lieu d'élection, manifestent leur activité artistique par des œuvres d'inspiration religieuse ? Peut-être étaient-ils déjà peintres religieux, mais par opposition, non par adhésion comme il est permis de le croire en voyant les dessins que le groupe de Gordes vient de révéler au public. Ce groupe nous montre pour sa nouvelle édification et pour la nôtre, des épisodes de la Passion.

Au premier plan se détache Henri Héraut, si sincèrement proche de Jésus qu'il en fait à la manière des enlumineurs du Moyen Age, un de ses contemporains sans qu'on puisse démêler chez lui la part de naïveté et de malice. Son triptyque de la crucifixion est d'une hardiesse qui n'étonnera point ceux qui connaissent cet artiste singulier, mystique sincère que la mystique ne prend pas tout à fait au sérieux. Jésus entre les deux larrons est sage comme une image. On dirait que son titre divin l'immunise contre la souffrance. Il rayonne d'une pure beauté que la mort, semble-t-il, ne peut atteindre, ressuscité déjà sur son instrument de supplice. Les deux larrons appartiennent par contre à une conception d'un réalisme saisissant. L'un, avec sa tête de bagnard lourde de blasphèmes et de crimes, l'autre faisant songer à une poète famélique, à un Montparno égaré à Jérusalem, animé d'un zèle, d'une bonne volonté et d'un repentir si évidents que cela frise l'indiscrétion. Comparées à celles de Héraut, les compositions de Madame de Cala rassureront les âmes plus conformistes, ce qui n'exclut pas chez elle un sens réel du pathétique uni à une facture irréprochable.

Quant aux dessins de M. Henry Porte, s'ils procèdent d'une originalité un peu systématique avec leurs lignes en forme d'S, ils nous ont retenu par leur sombre vigueur. Henry Porte manifeste une prédilection pour les oppositions massives. Il était tout désigné pour représenter les scènes sépulcrales de la Passion dont il traduit le tragique, non par l'expression des visages, mais par la forme même des corps tourmentés comme des arbres sous la tempête, autour du Christ inerte, d'une blancheur effrayante, qui appelle les froides lumières de la mort. Signalons en terminant les projets de décor que le même artiste a réalisé pour la pièce de Henry Héraut : *Le Grand Mystère de Monsieur Jésus*. Ces projets, en particulier celui de la conversion des Apôtres Pierre et André, attestent un coloriste à la fois savant et ingénu qui possède le don d'unir les tons les plus frais et les plus éclatants dans l'armature d'un dessin que l'on peut qualifier de parabolique, en raison de ses grandes lignes courbes.

Gabriel BERTIN.

A PROPOS DES JOCISTES

La J. O. C., qui a fait deux réunions à Marseille le 30 mars, dont l'une au cœur du quartier ouvrier, n'est pas un mouvement de jeunesse au sens que cette expression a d'ordinaire ; on n'y trouve nulle ivresse collective, nuls effets de magnétisme, nuls mots d'ordre, nulle obsession de puissance, nulle flatterie à l'égard de la jeunesse.

Si les jeunes s'y rassemblent entre eux, ce n'est pas qu'ils éprouvent leur jeunesse comme une force, comme une supériorité, et en soient orgueilleux ; c'est au contraire parce que, dans la vie quotidienne de l'usine ils sont plus faibles, moins bien armés, moins endurcis, plus sensibles, plus tendres parfois que les autres, et subissent ainsi tout le poids de ce système si lourd. Beaucoup sortent brusquement d'une famille où ils ont reçu de la tendresse, de l'école où on leur a parlé de justice, pour se trouver soudain dans cette autre vie où il n'y a ni tendresse, ni justice, ou presque pas.

C'est le pur esprit ouvrier qui s'exprime à la J. O. C., sans mélange étranger. La politique n'y pénètre pas ; la religion elle-même n'y pénètre que traduite. Ces petits gars ont senti que ce qui pèse sur eux, ce qui les courbe tous les jours, par delà le système économique et les patrons, c'est la matière elle-même — cette matière qu'ils manient chaque jour, longtemps, par ordre, avec fatigue. La matière pèse sans cesse à l'usine sur le corps et les pensées et contraint presque irrésistiblement à descendre. Ils sont soumis à la matière plus que d'autres ; mais dès qu'ils prennent conscience d'eux-mêmes, ils sentent mieux que d'autres qu'ils y sont soumis, et c'est là une immense supériorité.

Ils sont inexprimablement émus et exaltés par la pensée que le Christ a choisi d'être ouvrier et s'est incarné ainsi plus complètement. Parmi eux, le christianisme a son véritable accent, lui qui donnait aux esclaves la liberté surnaturelle. Dans la vie dure et brutale d'une usine, l'esprit apparaît toujours comme ce qu'il est véritablement, une chose surnaturelle, un miracle, une grâce. Car là, tout ce qui est donné à l'esprit, réflexion ou générosité — en ce lieu, d'ailleurs, ce sont choses inséparables — a dû réellement être arraché au corps ; souvent au corps couché par la fatigue, et aussi, à quelque degré, par l'humiliation. Là, pas de faux-semblant, pas d'imitation ; le prix à payer pour tout effort d'élévation est trop grand ; il ne peut y avoir autre chose que le plus authentique. Là, ce qui reste pur est vraiment pur ; la lucidité et la générosité y sont vraiment d'un prix inestimable.

La J. O. C. essaye de créer un milieu favorable à ces miracles ; et elle frappe juste. Elle réussit à ne pas céder à la facilité, à ne tomber ni dans l'esprit de revendication, ni dans l'esprit de soumission et à éviter toute vulgarité. Dans cette réunion du 30 mars, presque aucune parole ne sonnait faux ; on imaginerait difficilement quelque chose de plus émouvant ou de plus réconfortant à cette heure-ci.

Sans doute, il y était simplement question de quelques réformes urgentes et cent fois légitimes, à réaliser immédiatement. Pourtant, cette réunion mérite d'être signalée comme un événement dans la vie spirituelle de la ville, non à cause des paroles qui y ont été prononcées, mais à cause de la chaleur du sentiment inarticulé qui s'y exprimait.

Emile NOVIS.

AU CENTRE UNIVERSITAIRE MEDITERRANEN

JEAN HERBERT PARLE DES DIFFERENTS YOGA

M. Jean Herbert dirige plusieurs collections d'ouvrages destinés à rendre plus familière l'approche des grands penseurs de l'Inde contemporaine. Il en aime les sages et les ascètes, il les a visités dans leurs *ashrams* et nous délivre avec les précautions et les formes nécessaires à l'intelligence occidentale une pensée que d'aucuns voudraient nébuleuse et qu'il rend claire à souhait. C'est du moins ce qu'ont jugé les auditeurs du cycle de conférences que le Centre Universitaire Méditerranéen lui avait demandé de faire à Nice. Il y traita des différentes sortes de *yoga*. Ce n'est pas dans une courte note que de telles choses peuvent être exposées : l'Inde, entre autres disciplines, exige que soient respectées les convenances de chaque genre et de chaque mode de l'esprit. Mais nous pouvons dire ici quelle rectitude — et ce qui était moins attendu — quel agrément M. Jean Herbert mit dans son lumineux exposé. Si la dialectique est une vertu du langage dont l'Occidental est fier, il sut parfaitement l'utiliser à la démonstration de théories qu'il est d'usage de considérer dans le halo de l'irrationnel. En cela, M. Jean Herbert prêche d'exemple avec bonheur : le but de sa mission, — il le dira bientôt dans un texte de base qu'il a confié à notre numéro spécial sur le « Message actuel de l'Inde » — est de rechercher un accord possible, une entr'aide entre les apports de deux esprits

que l'on prétend contradictoires : l'esprit hindou épris de réalisation spirituelle et l'esprit européen absorbé par l'idée de progrès matériel. Jean Herbert ne croit pas cette entente chimérique. Il croit surtout à l'influence bienfaisante que chacun peut exercer sur l'autre. Il met dans cette démarche à laquelle il consacre tout son temps et son ardeur une confiance d'inspiré et, ce qui n'est pas négligeable, de grands dons d'écrivain et de causeur. L'aisance avec laquelle il se meut dans l'abstrait et l'explique par des mythes familiers lui assure une place marquante parmi les conférenciers auteurs voués aux études les plus hautes.

J. B.

A LA SOCIETE DE PHILOSOPHIE

GASTON BERGER PARLE DE L'AVENTURE HUMAINE

Il s'agit bien entendu de la seule aventure qui compte au regard de l'esprit : celle qui conduit à la libération, but de toutes les démarches spirituelles. C'est le chemin dont parle Ramakrishna qui, de tous les points de la circonférence humaine, conduit au centre qui est l'être. Gaston Berger voit la chose en homme de ce temps et sa vision de philosophe tient compte du devoir actuel de la pensée.

Il condamne le dilettantisme de l'école existentielle, repousse le frisson, le spectacle pour accomplir l'acte même, pour s'engager dans l'essentiel qui est notre propre destin. « La vie n'est ni un problème ni un drame, c'est une aventure » cosmique collective, sentimentale et finalement spirituelle sans qu'aucun de ces aspects ne puisse être isolé des autres. Ce n'est plus un « conte dit par un idiot plein de bruit et de fureur et qui ne signifie rien », mais une entreprise de salut où chacun doit résoudre divers problèmes pour son propre compte et accéder par les phases d'un accomplissement spirituel à la « vision intérieure » dont parlent les grands mystiques.

Comme le dit Jacques Paliard qui remercia le conférencier, cette véritable profession de foi fut davantage une élévation. Par sa position courageuse et sans équivoque, Gaston Berger a montré qu'il donnait au clerc un rôle semblable à celui que nous lui attribuons et que cette notion, il voudrait l'étendre à qui veut être digne du nom d'homme, — par le sens qu'en passant il imprime aux idées de tolérance, de contrainte ou de liberté intérieure il montre qu'il se tient au cœur du problème actuel.

J. B.

A CLAIRIERE

RAYMOND WARNIER PARLE DU PORTUGAL

Devant un public choisi, notre ami qui dirige l'Institut Français au Portugal et se rendait au Centre Méditerranéen de Nice pour y faire une conférence, a bien voulu parler des rapports culturels qui unissent depuis huit siècles le Portugal et la France. Il l'a fait avec cette sobre aisance qui souligne davantage la courbe de l'histoire et ce choix des faits bien plus probant qu'une fastidieuse énumération. Son entretien improvisé, qui ne trahissait aucun embarras de mémoire ou de débit, atteignit pleinement son double but : un enrichissement de connaissances, un sincère éveil de sympathie envers un pays dont trop de Français ne se soucient pas assez. Le Consul du Portugal qui présidait la réunion remercia en termes élevés notre ami Raymond Warnier pour son exposé chaleureux.

LES POETES DU JEUDI

Sur l'initiative de quelques poètes qui ont avec notre revue les plus cordiales attaches : Jean Tortel, Toursky, Léon-Gabriel Gros, se groupent chaque semaine un certain nombre de leurs jeunes émules, sous le titre « Les Poètes du Jeudi ».

Tout récemment ils donnaient un banquet amical pour affirmer leur solidarité et leur commune foi. A ceux de Marseille, aux poètes repliés dans notre ville, s'étaient joints Henri de Lescoët, Directeur des Editions des *Iles de Lérins*, Pierre Seghers, Directeur de *Poésie* 41, Louis Blin, Claude-André Puget, Ilarie Voronca, Lanza del Vasto. *Les Cahiers du Sud* étaient représentés par Léon-Gabriel Gros, Gabriel Bertin et leur directeur. L'atmosphère d'amitié y devint plus grave au dessert pendant l'allocution de Léon-Gabriel Gros qui évoqua avec bonheur et émotion les poètes prisonniers : Luc Decaunes, Patrice de la Tour du Pin, les poètes morts, et la noble figure de l'ami disparu André Gaillard. En même temps il invitait les poètes à se recueillir pendant cette « nuit du samedi saint » où l'esprit est plongé, car, a-t-il dit, le poète vit en ce moment la passion du monde et il convient de ne pas dormir pendant ce temps-là.

Jean Tortel lut un beau poème exaltant la mémoire des poètes morts en mission de poésie et dont les ombres indiquent la voie de fidélité. Le réconfort que les jeunes poètes ont trouvé dans cette réunion fraternelle lui conférait son sens le meilleur, celui d'une communion véritable qu'il faudra soigneusement conserver.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS R F